PR.

Arch. 103.

Antigeuij

R

Einleitung

in das

Studium der alten Kunstwerke

für

Künstler und Kunstliebhaber

---

von

Paul Friedrich Achat Nitsch.

Leipzig,

bey Johann Samuel Heinsius und Sohn.

1792.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Ob der Verfasser des gegenwärtigen Handbuchs die Kenntnisse, welche er mittheilet, aus eigener Erfahrung schöpfte, als Compilator zusammentrug, oder sie aus einem handschriftlichen Nachlaß entlehnte: dies kann dem Leser völlig gleichgültig seyn. Dieses Buch enthält nur wenig Neues. Die Gegenstände, von denen die Rede ist, sind mehrern unserer verdienstvollen Landsleute vollkommen bekannt; ihr Urtheil wird also das Zuverläßige in dieser Schrift sehr bald von dem Irrigen unterscheiden. Der Verfasser aber eignet sich bey dieser Arbeit kein größeres Verdienst zu, als nach einer, wie ihm scheint, nützlichen Ordnung das zusammengestellt zu haben, was er hier und da zerstreuet vor sich fand.

Er sah selbst eine ansehnliche Antikensammlung, und, was in seinen Augen mehr ist, als halb Italien durchreist zu haben, er sah sie zu mehrern Malen an der Hand eines verständigen und erfahrnen Freundes. Es

war ihm erlaubt, die handschriftlichen Bemerkungen, welche dieser Freund auf seinen Reisen durch Europa sammelte, zu benutzen. Er faßte also bereits vor zehn Jahren den Vorsatz, ein Handbuch auszuarbeiten, das der reisende Künstler und Kunstliebhaber, als eine Art von Vorbereitung zur Betrachtung der vornehmsten Antiken-Sammlungen, nützen könnte. Sein Freund unterstützte sein Vorhaben. Er selbst gieng dabey von den Empfindungen aus, die sich ihm aufgedrängt hatten, als er zum ersten Male vor Antiken stand, und sein Freund berichtigte diese. Die Nähe und der ihm gestattete Gebrauch einer reichen Bibliothek aber erlaubte ihm, das Beste aus dem Besten zur Vollendung seiner Arbeit zu sammlen. Doch sein Freund starb, und die Furcht, sich in ein Gebiete zu wagen, wo so oft der Tadel mit Hohn verbunden wird, schreckten ihn ab, sein Unternehmen auszuführen.

Indeß war es jene Beschäftigung, welche dem Verfasser eine Vorliebe zu den Al-

ter-

terthumswissenschaften fassen ließ. Er widmete diesen seinen Fleiß, und wagte es endlich selbst, dem Publicum eine zusammenhängende Darstellung der zu den Alterthümern gehörigen Kenntnisse vorzulegen. Sie ward nicht verworfen. Unter dieser Beschäftigung aber fand er auch Veranlassung, unter andern insbesondere die neuern Schriften über die Antike mit seiner ehemaligen Arbeit zu vergleichen. Er lernte aus einigen derselben viel, aus andern hochgerühmten Büchern sehr wenig; und ward im Ganzen gewahr, daß in der That jene für so viele Reisende nützliche Einleitung in die Antike noch fehle.

Noch mehr: war es Vorliebe, die auch der strengste Vater für sein Kind unterhält, oder allzuvieles Zutrauen, das der Verfasser in sich sezte; er schmeichelte sich wenigstens, nicht den Spott des Kenners zu verdienen, wenn er jenes Handbuch dem Publicum vorlegte.

Ob diese Erwartungen gerecht waren, werden ihm die Urtheile der Kenner sagen, deren man diesen ersten Theil würdigen wird. Mit ihm

wird diese Arbeit geschlossen seyn, so bald man dieselbe für zu gewagt oder vergeblich ansehen sollte.

Uebrigens unterwirft sich der Verfasser gern aller kunstrichterlichen Strenge; nur ersucht er seine künftigen Richter um die Gerechtigkeit, daß sie seine Arbeit aus keinem andern Gesichtspunkte beurtheilen wollen, als den er sich selbst festgesetzt hat. Er war dabey keinesweges gesonnen, ein gelehrtes antiquarisches Werk, eine Kunstgeschichte der Antike zu schreiben; noch weniger war seine Absicht, sich mit einem Winkelmann, Caylus, Hemsterhuis und Mengs ins innre Heiligthum der Kunst zu wagen. Er wollte kein System von historischen Datis; keine Zurechtweisung irriger Auslegungen oder fehlerhafter Beschreibungen von Antiken, keine Auflösung des Gewebes unserer Empfindungen, keine Enthüllung der Geheimnisse der Behandlung aufstellen. Noch weniger wünschte er den Prunk eines wortreichen Enthusiasmus, leere, überhineilende und hochfliegende

Declamationen über die Schönheit, Sublimität und Vollendung der Antiken nieder zu schreiben, Bemühungen, welche die Erwartung anspannen, und den Beschauer nichts, oder zu viel sehen lassen. Der einzige Zweck des Verfassers war vielmehr, den Leser stufenweise und practisch zur Kenntniß der Antike überzuführen. Er hält sich überzeugt, daß es, sobald der Lernbegierige die alten Kunstwerke genugsam versteht, an ihnen eben so wenig einer Anzeige und wörtlichen Erhebung der Schönheit nöthig habe, als sie der Dichter braucht, zu dessen Verständniß der Zögling der Musen vollständig angeführt wird. Wenn nur einmal der Künstler und Kunstliebhaber richtige Vorstellungen über die Kunst der Alten gefaßt hat, wenn er weiß, welche Gegenstände die Alten, und unter welchen Lagen, Rücksichten und Nebenumständen sie dieselben bearbeiteten; wenn ihm nicht unbekannt bleibt, worauf er bey den Kunstwerken der Alten sein Augenmerk richten soll, und wiefern die Kunst der Neuern noch von der al-

ten abweicht: so hat es keiner Declamationen über einzelne Schönheiten, keiner sorgfältigen Enthüllungen derselben mehr nöthig, um die Antike im Einzelnen für ihn genießbar und nützlich zu machen. Es bedarf dann nur bey den einzelnen Sammlungen einer Anzeige der vorzüglichsten Werke, auf welche der Beschauer der Antike seine Aufmerksamkeit richten soll; einiger Notiz ihrer Geschichte, und eine Nachricht von den Urtheilen, welche Kenner darüber gefällt haben: und er wird, sey er Künstler oder Kunstliebhaber, auf dem richtigen Posten stehen, um ein gereinigtes Urtheil zu fällen, und das, was er darinnen als schön erkannte, sich zu eigen zu machen.

Nach diesem Plane entwarf der Verfasser diese Einleitung, und er schmeichelt sich, ihm durch das Ganze getreu geblieben zu seyn. Das nähere Urtheil über denselben, so wie über die Güte der Ausführung überläßt er allein dem Urtheile des Kenners.

Der Verfasser.

Vorerinnerung.

Jährlich reisen Künstler und Kunstliebhaber zu jenen kostbaren Sammlungen, welche uns die schätzbarsten Kunstwerke des Alterthums aufstellen. Nur selten aber sind diese Reisenden mit den nöthigen Vorkenntnissen versehen, deren sie zum richtigen Verständnisse jener Kunstwerke bedürfen; und noch seltener haben sie sich über die Frage einverstanden: was sie denn eigentlich an diesen Denkmälern der alten Kunst sehen wollen? Man verschweigt nämlich sehr oft diesen Reisenden eine Erfahrung, die doch jeder, der einst Antiken zum ersten Male sah, ganz gewiß machte. Ich meyne die, daß es ein himmelweiter Unterschied sey, Antiken und andere neuere Kunstwerke zu be-

trachten. Ich stelle mich vor Corregio's berühmte Nacht, und im ersten Augenblick ist mir der Gegenstand, den der Künstler bearbeitet, bekannt. Noch mehr, hat nur der Custode mir den richtigen Standpunkt, aus dem ich sehen soll, angegeben, so staune ich, ohne Kenner der Kunst zu seyn, die Kunst des Meisters an, die einen Gegenstand mit einer ergreifenden Wirklichkeit vor mich hinzaubert. Ich sehe wahre, ich sehe schöne Natur, wie ich ihrer gewohnt bin. Allein ganz anders verhält es sich, wenn ich das erhabenste Meisterstück des Alterthums, einen Apollo in Belvedere, einen Antinous erblicke, ohne über das Alterthum, die Kunst und insbesondere die Conventionen alter Künstler unterrichtet zu seyn. Schon die Person, welche ich vor mir sehe, ist mir unbekannt. Doch dies wäre allenfalls die kleinste Geringfügigkeit. Allein man sagt mir, dieser Apollo, dieser Torso, sey das erhabenste, was jemals die Kunst erschaffen habe. Und ich sehe doch nichts als einen wohlgemachten Jüngling, mit einer mehr ern-

sten als heitern, mehr stolzen als gütigen Miene. Gewiß ich werde mich bald von diesem Apoll hinweg wenden, und zur Gruppe des Laokoon eilen; aber auch hier nicht ganz befriedigt hinweggehn.

Zürnen Sie nicht, meine Herren Kunstkenner, über diese Vorstellung. Sie ist wahre Schilderung der Empfindungen von Tausenden, die ohne Vorbereitung, das ist ohne vorhergegangenes Studium der Kunst und insonderheit der Kunst der Alten, Antiken sahen und unbefriedigt hinweggiengen; ohne eben darum abgestumpft für alles Gefühl des Schönen und von einem pöbelhaften Geschmacke zu seyn. Lassen Sie uns aber nur die Sache der Erfahrung gemäß überlegen, so geht nichts natürlicher zu. Unser Clima erzeugt selten körperliche Schönheiten und unsere Sitten tadeln alle Aufmerksamkeit, die wir auf diesen Vorzug wenden könnten und wollten. Selbst das Weib, das bey uns einen besondern Werth auf ihre Gestalt legt, entkommt nach unsern Begriffen von sittlicher Vollkommenheit, sel-

ten dem Tadel einer Lächerlichkeit. Zufolge gewisser hergebrachter Begriffe von Anstand halten wir eine gänzliche Verhüllung des Körpers für nothwendig. Die nackende Gestalt ist daher unter uns so selten geworden, daß ihre Erscheinung allemal mit einer mächtigen Regung der Einbildungskraft, und diese mit einer starken Wirkung auf die Sinne verknüpft ist. Wie so himmelweit verschieden waren hierinnen von uns die Sitten der Alten.

Es ist hier keinesweges der Ort, diese verschiedenen Einrichtungen nach den Gesetzen der Sittlichkeit zu würdigen, oder zu zeigen, wie vollkommen angemessen das eine unsern religiösen Begriffen, wie weniger derselben gemäß das andere sey.

Doch diese Einrichtungen haben nicht allein in Beziehung auf unsern Geschmack und unsere Künstler, auch selbst für uns, die wir Antiken betrachten wollen, die auffallendsten Folgen. Ja ich kann sagen, im Angesicht der Antike wirken diese Folgen insgesamt auf uns ein. Es kann sich also vielleicht der

Mühe

Mühe verlohnen, dies etwas näher zu verfolgen.

Das Studium der Schönheit trieb der alte Künstler weit angelegentlicher als der neuere. Er ward aber auch, umgeben von den schönsten Gesichtern und von den jugendlichsten Gestalten, weit mehr zu diesem Studium aufgefordert. Von der höchsten irrdischen Schönheit ist ein Schritt zu abstracter idealischer Schönheit. Und auch diese zu suchen, forderte den alten Künstler alles auf. Seine Religion war äußerst sinnlich. Die Götter sind den Menschen ähnlich, nur schöner, erhabener und behender, war der allgemeine Glaube, den das Volk unterhielt und seine Dichter begünstigten. Wie mußte dies nicht die Einbildungskraft des Künstlers beflügeln, aus den schönsten, erhabensten und reizendsten Gesichtern die schönsten erhabensten und reizendsten Züge, aus den jugendlichen, ausgebildeten und edeln Gestalten die gefälligsten, kräftigsten und größesten Parthien zu einem schönen Ganzen zusammen zu dichten. Dieses erhabene Ganze

ward

ward von Künstlern erschaffen, die in dem ausgebildersten Zeitalter der griechischen freyen Staaten lebten; und was für meine Behauptung noch stärker spricht, diese vom Künstler erschaffene idealische Schönheit ward von den allen, die sie sahen, verstanden. Die Dichtung jener Meister ward aber mit der Zeit zu einem System, das ihre Nachfolger nie verließen. Die griechische Kunst sank und starb endlich gar ab; allein die einmal ihr eigenen Begriffe von Schönheit behielt sie bis zu den Zeiten bey, da sogar ihren Künstlern manche mechanische Fertigkeit fehlte.

Wie doch so ganz anders ist es mit unserm heutigen, und überhaupt dem neuern Künstler. Er wird nie von einem solchen Kreis schöner Gesichter und wohlgefälliger Formen umzogen, daß nicht manche beleidigende Bilder und Figuren ihn in der Betrachtung der Schönheit stören sollten. Noch weniger kann er es dabey wagen, durch Vergleichung mehrerer Schönheiten sich zu einem Ideal empor zu schwingen. Das Blut des Abend- und Nordländers fließt

weit

weit kühler. Die lebhafteste Imagination behauptet nicht so viel Gewalt über uns, daß sie alle Seelenbewegungen, auch die feinsten auf dem Gesicht auszudrücken vermöchte. Wir leben überdem von Jugend auf in mannichfaltigen Arten von Beschränkungen. Unzählige willkürliche und unwillkürliche Fesseln drücken uns; und jene Freyheit, da der Mann, was er denket und empfindet, wie aus einem Buche auf seinem Gesicht lesen läßt, kennen wir fast nicht mehr. Sie gehörte eigentlich für das Jugendalter der Welt. Dem Künstler aber geht hiermit die feinste Seelenmalerey verloren. Wohlgebildete Gestalten, oder überhaupt menschliche Gestalten sieht der heutige Künstler nur für Bezahlung; und die er sieht, sind durch übelgewählte Bekleidung, durch Anstrengung, Laster, Krankheiten und Erziehungsfehler entstellt. Noch weit weniger ist also der Künstler hier frey genug, um aus mehrern das Beste wählen zu können. Vielmehr haben sich eben aus der eingeführten Gewohnheit, sich gänzlich zu verhüllen, Ideen von

Schön-

Schönheit eingeschlichen, die zwar zu diesen Verhüllungen proportioniren, allein in Wahrheit fehlerhaft sind. Ich darf nur unsere kleinlichen Füße, die großen Brüste der Weiber und den Insectenartigen Einschnitt in der Mitte des Körpers, die sogenannte Taille erwähnen. Wie viel fällt also nicht schon aus der Bildung unserer Künstler von den Vorzügen hinweg, welche die alten Künstler genossen.

Doch sey es auch, daß dieser Natur unser Künstler entbehren könnte, daß er sich statt dessen der Antike bedienen wollte; wie übel geordnet war nicht ehemals das Studium dieser alten Kunstwerke; wie viel wird nicht noch seit des Cardinal Albani, das ist seit Winkelmanns, Caylus und Mengsens Zeiten darinnen versäumt. Es fehlt in der That außerordentlich viel, daß die gereinigten Begriffe und Grundsätze, welche diese Männer verbreiteten, unter den Künstlern, welche die Antiken beschauen, allgemein gangbar seyn sollten. Unsere neue Kunst ist noch ohne System, sie ist anarchisch, jeder Künstler von Talenten schaft sich eigene

Vor-

Vorzüge, einen neuen Styl, eine eigene Manier, in welche er seine Größe setzt. Oft sind diese Vorzüge nur blendende Fehler. Daher kommt es, daß beynahe jedes Jahrhundert eigene Modefehler hat, und auf diesem und keinem andern Wege läßt es sich erklären, daß Männer, die sich lebenslang mit der Antike beschäftigten, doch ihr keinen Geschmack abgewannen, daß ein Michael Angelo Gliedermänner, Menschen ohne Fleisch und Muskeln, und Bernini Menschenkörper vom Ansehen einer ausgestopften Haut ohne Knochen, erschuf.

Von dieser schwankenden Kunst sehen wir nun von Jugend auf Vorbilder und Muster des Geschmacks; wir, um die her selbst die Natur der Schönheiten nur wenige aufgestellt hat; wir, denen die Erscheinung eines wohlgetroffenen nackten Körpers allezeit fremd, wo nicht erschütternd ist. Welch eine neue Welt muß uns daher die Antike aufstellen, wie viel für unsern verschrobenen Geschmack Fremdes, wie viel der Natur, an die wir gewöhnt sind, ungewohntes, muß sie enthalten; und wollten

wir selbst zu der Entwickelung ihrer Eigenheiten und Vorzüge uns anstrengen, wie leicht werden wir dabey zerstreuet werden. Doch zu allen diesen Schwierigkeiten, die sich uns bey der Betrachtung der Antiken entgegen stellen, gesellen diejenigen, welche sie uns beschreiben, noch neuere. Ihre Declamationen von diesen Kunstwerken gleichen wilden Dithyramben, welche die Seele über alle irrdische Gegenstände mit einer Art der größten Anstrengung hinwegreißen. Wir freuen uns, das so schön gesagt zu finden, und haschen vergeblich nach dem Gedanken. So überspannen diese Declamationen unsere Erwartung, und täuschen uns immer zuletzt. Man lese einen Winkelmann, jenen warmen und enthusiastischen Kenner der Kunst, gegen dessen begeisterte Lobsprüche die Declamationen so vieler andern unausstehliches Geschwätz sind; man lese was er über den Apollo von Belvedere sagt: „die „Statue des Apollo ist das höchste Ideal der „Kunst unter allen Werken des Alterthums, „welche der Zerstörung derselben entgangen

„sind

„sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk „gänzlich auf Ideal gebauet, und er hat nur „eben so viel von der Materie dazu genom„men, als nöthig war, seine Absicht aus„zuführen und sichtbar zu machen. (Sollte man nicht beynahe den Worten nach glauben, Ideal und Materie sey einander, wie Geist und Körper, entgegengesetzt. Oder W. sage so viel, der Künstler habe seinen Apollo aus Seele und Körper, aus Materie und Geist zusammen geknettet. Fern sey es von mir, den vortreflichsten Kunstkenner der Lächerlichkeit preiß geben zu wollen. Ich wollte nur beweisen, wohin den sonst aller Verehrung würdigen Mann Enthusiasmus verleitete.) „Die„ser Apollo übertrift alle andere Bilder desselben so weit, als der Apollo des Homerus „den, welchen die folgenden Dichter malen. (Sollte in der That Homer unter den Dichtern das schönste Bild dieser Gottheit gezeichnet haben?) „Ueber die Menschheit erhaben ist sein „Gewächs, und sein Stand zeigt von der ihn „erfüllenden Größe. (Doch) wohl jetzt nicht

mehr, da nach Angabe aller Kunstkenner der neue Ergänzer einen wichtigen Fehler bey Ansetzung des Knies gemacht, und also die Stellung unfehlbar verändert hat.) Ein ewiger „Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielet „mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem „Geiste in das Reich unkörperlicher „Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, (eine in W. gewöhnliche, aber unmögliche Forderung. Eine unkörperliche Schönheit, die gebildet werden soll, ist ein Nonens.) um den Geist „mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen; denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit „erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhizzen und regen diesen Körper, sondern ein „himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter „Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet. Er hat den

„Py-

„Python, wider welchen er zuerst seinen Bo-
„gen gebraucht, verfolget, und sein mächti-
„ger Schritt hat ihn erreichet und erleget.
„Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein
„erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit
„über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt
„auf seinen Lippen, und der Unmuth, wel-
„chen er in sich zieht, blähet sich in den Nüssen
„seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirn
„hinauf. Aber der Friede, welcher in einer
„seeligen Stille auf derselben schwebet, bleibt
„ungestört, und sein Auge ist voll Süßigkeit,
„wie unter den Musen, die ihn zu umarmen
„suchen. In allen uns übrigen Bildern des
„Vaters der Götter, welche die Kunst vereh-
„ret, nähert er sich nicht der Größe,
„in welcher er sich dem Verstande des gött-
„lichen Dichters offenbarte, wie hier im Ge-
„sichte des Sohnes, und die einzelnen Schön-
„heiten der übrigen Götter treten hier, wie
„bey der Pandora, in Gemeinschaft zusammen.
„Eine Stirn des Jupiters, die mit der Göt-
„tin der Weisheit schwanger ist, und Augen-

„braunen, die durch ihr Winken ihren Willen
„erklären. Augen der Königin der Götter
„mit Großheit gewölbet, und ein Mund, wel-
„cher denjenigen bildet, der dem geliebten
„Branchus die Wollüste eingeflößet. Sein
„weiches Haar spielet, wie die zarten und flü-
„ßigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam
„von einer sanften Luft beweget, um dieses
„göttliche Haupt; es scheint, gesalbt mit dem
„Oele der Götter, und von den Gratien mit
„holder Pracht auf seinen Scheitel gebunden.
„Ich vergesse alles andere über dem Anblick
„dieses Wunderwerks der Kunst, und ich neh-
„me selbst einen erhabenen Stand an, um mit
„Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung
„scheint sich meine Brust zu erweitern und er-
„heben, wie diejenigen, die ich vom Geiste
„der Weissagung aufgeschwellet sehe, (wo?)
„und ich fühle mich weggerückt nach Delos und
„in die lycischen Hayne, Orte, welche Apollo
„mit seiner Gegenwart beehrte; denn mein
„Bild scheint Leben und Bewegung zu bekom-
„men, wie des Pygmalions Schönheit. Wie

„ist es möglich, es zu malen und zu beschrei-
„ben." Winkelmann Geschichte der Kunst,
S. 314. Wiener Ausg. Man lese, sage ich,
diese Stelle dem jungen Künstler, oder Kunst-
liebhaber vor und führe ihn dann zu der Bild-
säule selbst. Wird er wohl aus der ganzen
weitläuftigen Beschreibung von alle dem das
mindeste begreifen, was er im Apollo sehen soll?
Oder wird er diesen Blick ins Unendliche, diese
Süßigkeit der Augen, diesen seeligen Frieden,
der auf der Stirne schwebt, und hinwiederum
in derselben Stirne die Stirne Jupiters, die
mit der Göttin der Weisheit schwanger ist,
diese mit dem Oele der Götter gesalbten Haare
u. s. f. wieder finden? Ich zweifle sehr. Aber
er wird stillschweigend aus dieser vorher gelese-
nen Beschreibung eine Vorstellung von dieser
Bildsäule vorgefaßt haben, die alle menschliche
Kunst, alle Forderung, die man an den Mei-
sel thun kann, weit übersteigt; und eben dar-
um, weil er diese nicht erfüllt sieht, sich betro-
gen nennen, und nun das so außerordentliche
Große und Gute in derselben übersehen. Noch

obendrein hat Winkelmann selbst in seinem Enthusiasmus Dinge erblickt, die der forschende Kenner nicht sah; und die auch, wären sie vorhanden, dieses Meisterstück nicht erheben, sondern herabwürdigen würden; Unmuth und Hohn eines Siegers.

Allein man belehre unsern jungen Künstler über diese Statue genauer. Man sage ihm: dieses Kunstwerk ist die symbolische Darstellung eines Gegenstands in der Natur, den die Kunst durch wirkliche Nachahmung nur sehr mangelhaft erreichen würde. Es ist das erhabene Bild der Sonne. Doch die Idee, welche zum Grunde liegt, abstrahirte der Künstler nicht selbst. Er fand sie bereits bearbeitet, erfunden, durch Sage und allgemeine Verehrung ausgebreitet und durch Dichter verschönert vor sich. Der Asiate war der Schöpfer des Dienstes der Sonne. Er dachte sich aber dieses Naturwesen, wie es seinen Empfindungen sich darstellt. Seine Strahlen verbreiten Leben und Wachsthum über die Natur, und Sol wird dadurch der Schöpfer der Wesen. Allein

diese

diese sonst wohlthätigen Strahlen sind auch nicht selten sehr drückend und belästigend; sie verbreiten Seuchen, die dann der erzürnte Gott gleich Pfeilen auf Prometheus lose Brut herabschießt. In dieser letztern Rücksicht, unter dem Bilde des mächtigen und erzürnten Gottes, der Leben und Tod ausspendet, dachte sich der verfeinerte Grieche in seiner gereinigten Mythologie den Phöbus. Und diese erhabene Macht, diese Darstellung eines göttlich hohen Geistes in Formen ausgewachsener Jugend macht die Absicht dieses Werkes aus. So weit von der Idee. Man lasse uns nun zu der Ausführung übergehen. Hoheit der Seele liegt in diesem Gesichte, aber eine Hoheit unvermischt mit Güte, welche diese Größe liebenswerth machen würde. Wir sehen nur den Mächtigen, den Gott, der Schrekken und schauderhafte Ehrfurcht einflößt. Der Künstler hat diesen Character bis in die kleinsten Züge verfolgt und in der schönsten Harmonie über das Ganze, über jeden einzelnen Theil, ausgegossen. Aber er hat dabey zugleich in

keinem Theile das Grundgesetz seiner Kunst, die Schönheit vergessen. Hieher Künstler, hier studiere den Ausdruck hoher Schönheit. Diese Bildsäule muß nicht der Anfang deines Studiums, sie muß das Ende desselben seyn. Sie entbehrt wie alle Marmor, des Ausdrucks im Auge, aber selbst, was du nicht siehst, hat der Künstler durch die Bildung und Stellung dieses Auges und der Züge um dasselbe her angegeben. Es läßt sich ein göttlicherer Blick, ein erhabenerer Ausdruck der höchsten Majestät denken; allein es läßt sich nichts erhabeneres und größeres bilden, als diese Bildsäule liefert. Apollo zürnt, aber ohne seine Gebehrde zu verstellen. Der Richter blickt erhaben hin auf die Schuldigen, die den Tod verdient haben. Keine Leidenschaft, weder Mitleid, noch Hohn, noch Unmuth trübt die Ruhe der edlen Züge; nur ein erhabener Ernst erfüllt sie. Der Künstler nahm von der höchsten Schönheit die Züge, welche Freundlichkeit und Güte verkündigen, und legte statt deren Würde und Hoheit in dieses Gesicht, eine Hoheit, die an edlen Stolz

gränzt.

gränzt. Die Stirn, die Nase und Oberlippe sind ihr vorzüglichster Sitz. Doch dieser Character ist über die ganze jugendliche Gestalt ausgebreitet. Ein vollkommen ausgewachsener Körper, in dem nichts mehr Mangelhaftes aus den Jahren der Kindheit übrig ist, steht vor unsern Augen. Aber dieser Körper ist im großen Styl bearbeitet, die kleinen Parthien sind, um nicht zu zerstreuen, weniger ausgeführt. Jene schlängelnden Muskeln, jene unzähligen Ausschweifungen des Umrisses, die den Marmor zwar zu wahrem Fleische umwandeln; allein durch die vielen kleinen Parthien, die sie schaffen, auch leicht die Aufmerksamkeit zerstreuen, und dem wahren Character der Größe leicht gefährlich werden würden, sind nicht deutlich angegeben. Der Unterleib vorzüglich scheint gleichsam abgerundet zu seyn.

Gewiß ein Unterricht dieser Art wird für den Künstler weit lehrreicher seyn, als alle die Declamationen, bey denen man seine Aufmerksamkeit anspannt, ohne ihn auf die Beschauung seines Meisterstücks vorzubereiten. Will man

noch

noch mehr thun; so zeige man ihm, nachdem er die Statue selbst gesehen hat, das Werk eines Neuern, der entweder den Alten in der Nachahmung gleich kam, oder, was weit öfterer der Fall ist, weit hinter ihnen zurückbleibt. Man vergleiche dann zum Beyspiel mit unserm Apoll im Belvedere diejenige Copie, die Mazelin in dem Park von Versailles aufstellte. Man lasse dem jungen Künstler hier die süßliche, zierliche Miene des neuern, gegen den Ausdruck göttlicher Hoheit in dem alten; den gewaltsamen Wurf der Muskeln in dem ersten, gegen die edle Zusammenfließung derselben in dem andern; den Athletenschritt des neuern Apollo gegen die majestätische Stellung des alten beobachten, und so weiter alle die Abweichungen der Copie von dem Urbilde vergleichen. Es ist mir gar kein Zweifel übrig, unser junger Künstler wird bey dieser Uebung sich entscheidend für den Geschmack der Antike erklären. Viele Regeln, an die wir nicht einmal denken, wird er sich abziehen und davon einst den besten Gebrauch machen.

Schon also die Betrachtung der Antike, sie blos als Kunstwerk angesehen, erfordert unserm heutigen Geschmacke und der frühen Bildung desselben gemäß, eine Art von Vorbereitung. Doch die Antike ist nicht allein Kunstwerk; sie ist überdem auch allezeit Darstellung einer unter uns fremden, wenigstens nicht geläufigen Idee. Auch hierüber will der Beschauer derselben unterrichtet seyn. Sind wir aber hier nicht allezeit ganz genau im Stande seine Fragen zu beantworten: so wird wenigstens die Bemühung, das Räthsel ihm aufzulösen, ihn der Auflösung näher bringen. Einiger Kenntniß der Mythologie, und zwar besonders der Mythologie nach dem gereinigten System der Griechen; einiger Kenntniß der alten Sitten, Gebräuche, Lebensarten, kann der Künstler und Kunstliebhaber, welcher Antikensäle besuchen will, also auf alle Fälle nicht entbehren. Um endlich einer Menge Verwirrungen und Künstlervorurtheilen zu entgehen; die Epochen der Kunst unterscheiden zu lernen, und sich selbst von dem Wachsthume, Aufsteigen

gen und Verfall der Kunst, so wie von den Forderungen, welche man an sie zu machen berechtiget, oder nicht ist, Rechenschaft ablegen zu können; wird demjenigen, der mit den Kunstwerken der Alten sich in nähere Vertraulichkeit setzen will, einige Bekanntschaft mit der Geschichte der Kunst nothwendig.

Wollen wir demnach eine zusammenhängende nutzbare Einleitung in das Studium der Antike, deren Nothwendigkeit sattsam erwiesen zu haben ich mir schmeichle, uns skizziren: so zerfällt dieselbe vornämlich in zwey Haupttheile. Der erste derselben ist allgemein. Er bereitet auf die Beschauung der Antike vor, ohne Rücksicht auf irgend eine besondere Sammlung, oder ein besonderes Kunstwerk zu nehmen. Er schildert vorweg die Kunst der Alten nach ihrem Umfange, wie nach ihren Eigenheiten. Er legt die Grundsätze dar, die sich aus der fleißigen Betrachtung der alten Kunstwerke, als das System von Kunstgesezzen abziehen lassen, dem die alten Künstler gemeinschaftlich und immerwährend folgten.

Er

Er bestimmt die allgemeinen und besondern Gesetze der Schönheit; die allgemeinen und besondern Regeln der Haltung. Er lernt die Ziele kennen, welche der alte Künstler sich bey seinen Werken vornahm, wie diejenigen, welche er aus weisen Ursachen aufgab. Und entwickelt so stufenweise und nach ihren Gründen die poetische und mechanische Behandlung, deren sich der alte Künstler bediente. Da aber für den lernbegierigen Beschauer nichts besser seyn kann, als die Stufen zu bemerken, auf denen der alte Künstler diese Höhe erstieg, und die Epochen des Wachsthums, der Blüthe, wie des Verfalls der alten Kunst zu unterscheiden: so läßt mit diesem ersten Abschnitt über die Kunst der Alten sich füglich die Geschichte der Kunst verbinden; wenn nur anders diese es nicht wagt, über Erscheinungen Aufschlüsse geben zu wollen, deren Enträthselung entweder dem Liebhaber der alten Kunst zu nichts dienen kann, oder die Gränzen der historischen Wahrheit zu überschreiten. Das Resultat von dem, was alte Kunst war und

was man aus ihr lernen kann, macht eine Vergleichung der alten Kunst mit der neuern aus.

Nächstdem ist es nothwendig, daß die allgemeinen Nachrichten über die Kunst der Alten oder eine nützliche Einleitung in die Antike sich vorzüglich mit den Ideen beschäftigen, welche die alte Kunst bearbeitete. Sie gehören theils ins Gebiete der Mythologie, theils ins Gebiete der Alterthümer, oder sie sind ihrem Inhalte nach entweder aus der Fabel und Dichtung, oder aus der wirklichen Natur geschöpft. Die Mythologie der alten Künstler hatte ihre Epochen. Wir unterscheiden in ihren Werken alte und gereinigte Mythik. Das Kennzeichen der ersten sind häufige Attribute, die wir in den spätern Werken nicht antreffen. Denn jetzt lernte man die plumpen Begriffe über die Thaten und Ausschweifungen der Götter und Götterwesen vergessen, und nahm gebesserte und veredelte Begriffe an. Sobald aber der letztere Schritt geschehen war, und dies geschah in dem Zeitalter, da sich die Kunst vervollkommte, trafen die Künstler unter sich

gleich-

gleichsam eine Uebereinkunft über gewisse eigene Charaktere, welche sie zur Unterscheidung der mythischen Wesen erfanden und sorgfältig beybehielten. Dem Liebhaber alter Kunst dienen diese Charaktere oft als ein Schlüssel, in die Idee seines Kunstwerks einzudringen. Daher ist es nöthig, daß ihm diese, wie überhaupt die Mythologie und mythische Geschichte, so weit sie ins Gebiet der Kunst gehört, genau und deutlich bekannt gemacht werden.

An die Mythik der Alten schließt sich die Symbolik oder Allegorie in ihren Kunstwerken an. So sparsam sie von derselben Gebrauch machten, und so wenig sie dieselbe in ihren größern Werken bearbeiteten: so kann sie der Beschauer der Antike dennoch zu wissen nicht gänzlich entrathen, wäre es auch nur um darnach die oft allzukühnen Allegorien der Neuern zu berichtigen und auf die einfachen Grundsätze ihrer Natur zurückzuführen.

Endlich ist auch demjenigen, der alte Kunstwerke richtig fassen und verstehen lernen will, einige Kenntniß der Alterthümer, das ist, der unter den ältern Nationen gangbaren Sitten und Gebräuche, Verfassungen, Einrichtungen, Meynungen und Lebensarten nöthig.

Aus ihnen schöpft er oft die glücklichsten Aufschlüsse über seine vorhabenden Kunstwerke, und die Idee derselben. Die Nebenwerke der Antiken aber, die Bekleidung, Attribute u. s. f. kann er beynahe nicht anders sich erklären lernen. Allerdings braucht der Künstler und Kunstliebhaber die Kenntniß dieser Wissenschaft nicht in dem vollen Umfange, in welchem der Litterator ihrer bedarf. Dagegen ist es nöthig, daß ihm besonders über gewisse, jenem entbehrliche Kleinigkeiten, richtige und der Wahrheit gemäße Belehrungen zu Theil werden; weil gerade in diesen Stücken nur zu oft die gewöhnlichen Handbücher von dem abweichen, was wir in den alten Kunstwerken selbst antreffen.

Hat nun aber der Schüler der Antike in diesem ersten und allgemeinen Theile sich auf ihre Betrachtung sattsam vorbereitet: so wird er auch wünschen, daß ihn sein Führer, oder das die Stelle desselben vertretende Handbuch, bey der Betrachtung der Kunstwerke selbst nicht verlasse. Diese Betrachtung der einzelnen Kunstwerke macht den zweyten Theil der Einleitung in die Antike aus. Hier erwartet er vors erste eine Anzeige derjenigen

Orte,

Orte, wo schöne alte Kunstwerke aufbewahret werden. Diese Anzeige aber wird nur dann erst von Brauchbarkeit für ihn seyn, wenn damit zugleich einige nöthige allgemeine Bemerkungen über jede der einzelnen Sammlungen, über den besondern Werth der darinnen enthaltenen Antiken, über ihre ersten Stifter und Beförderer, wie über diejenigen, deren diese sich vorzüglich zur Ergänzung und Aufstellung der Kunstwerke bedienten; ferner über die Art der Aufstellung und endlich über die diese Sammlung beschreibenden Werke und deren Vorzüge verbunden werden. Kennt aber der Reisende das Ganze, so will er nun zweitens auch, daß ihn sein Handbuch näher über das Detail belehre. Er fordert vorweg eine raisonnirende Notiz über die Hauptmeisterstücke, die in jeder Sammlung angetroffen werden; dann aber, wenn auch nicht eine pünktliche Nomenklatur aller in einer Antiken-Sammlung befindlichen alten Kunstüberbleibsel, deren Aufenthalt ohnedem sich oft in wenig Jahren verändert; dennoch eine Aufführung und Anzeige der merkwürdigsten Kunstwerke. Immer aber bleiben jene Meisterstücke, jene ersten und geschätztesten Werke einer Sammlung das Haupt-

werk, worüber der Reisende Unterricht verlangt. Hier soll sein Handbuch ihm zuerst die Idee des Kunstwerks selbst, und den Augenpunkt, den insonderheit der Meister ergriff, entwickeln helfen. Hier wird ferner eine abgekürzte Darstellung der Geschichte eines solchen Werkes, seiner Auffindung, Ergänzung und Aufstellung für den studierenden Künstler und betrachtenden Liebhaber von großen Vortheilen seyn. Noch willkommener werden ihm hier die Urtheile der ersten Kenner über die mechanische und poetische Schönheit jener Meisterstücke werden. Eine auf diese Art nach den Grundsätzen eines gereinigten Geschmacks bearbeitete Künstlerreise durch die vornehmsten Antikenkabinetter Europens kann aber für den Reisenden selbst nichts anders, als ein angenehmes und lehrreiches Geschenk seyn. Sie macht ihm zwar das Beschauen der Kunstwerke nicht entbehrlich; aber sie bewahret ihn, die auf eine kostspielige Reise aufgewandten Kosten nicht vergebens ausgegeben zu haben.

Daß übrigens diese Einleitung in die Antike sich aller nur möglichen Kürze bedienen und sorgfältig allen gelehrten Prunk, alle weitläuftige Excursionen über geschichtliche Data

und

und die Meynungen der Alten, so wie alle widerlegende Abhandlungen vermeiden müsse, versteht sich von selbst, wenn dieselbe anders nicht die Gränzen eines Handbuchs überschreiten und zu einem Werke von vielen Bänden anschwellen soll. Eben so unentbehrlich aber ist auch diesem Handbuche Deutlichkeit und Bestimmtheit. Nur lassen diese Eigenschaften so leicht sich nicht erreichen. Denn ist irgend ein Fach der Gelehrsamkeit, wo noch mannichfaltige Gegenmeynungen herrschen und unter ihnen die Wahrheit sich äußerst schwer ergreifen läßt; so ist es dieses. Wer kennt aber nicht in Rücksicht des andern die Schwierigkeiten, welche es überhaupt in sich hat, seinen Lesern sinnliche Gegenstände auf eine verständliche Art zu beschreiben. Diese Schwierigkeiten verdoppelten sich aber für den Verfasser eines solchen Handbuchs um so mehr, je gewisser es ist, daß die meisten, welche über die Kunstwerke der Alten geschrieben haben, in begeistertem Tone von ihnen sprechen. Nichts theilt sich leichter mit, als Enthusiasmus jeder Art, zumal wenn der Gegenstand, von welchem alles um uns her in wortreicher Begeiste-

rung spricht, selbst der Art ist, daß er unsere lebhafteste Bewunderung für sich erweckt.

Es fehlt nun allerdings nicht ganz an vorbereitenden Werken dieser Art. Wir besitzen über die meisten Antiken-Sammlungen zum Theil sehr prächtige Kupferwerke und Beschreibungen. Wir haben beurtheilende Verzeichnisse, welche sich über die meisten und besten Sammlungen zugleich verbreiten. Ueberdem sind eine Menge Werke vorhanden, die sich über die Kunst der Alten näher einlassen, und ihre Schönheiten oft mit Meisterblick entwickeln. Wem sind Winkelmann, Caylus, Mengs und Hemsterhuis, um nur der besten zu gedenken, unbekannt! Doch gerade der Abgang der angeführten Eigenschaften ist es, der diese Werke für viele Reisende unbrauchbar macht. Entweder sie sind in so viele Bände abgetheilt, daß sie schwerlich für den Koffer eines Reisenden passen. Oder ihre Beschreibungen sind so schwankend, so undeutlich, daß der Leser, der sich einmal vorgenommen hat, Antiken-Sammlungen zu bereisen, lieber die nähere Bekanntschaft mit der Antike bis zum Augenscheine verschiebt, als Lust gewinnt, aus so vielen wortreichen und prächtigen Declama-

tio-

tionen sich das zu abstrahiren, was er einst sehen wird. Oder, eine neue Ursache, die den Reisenden diese Werke unbrauchbar macht, sie sind Werke ausländischer Gelehrten, in auswärtigen Orten gedruckt und also selbst für den Liebhaber, der keine Kosten scheuen würde, selten zu haben.

Welche Verdienste würde also die schon so lang erwartete Einleitung in das Studium der Antike von der Meisterhand eines großen Heyne für alle Reisende haben. Dieser große und verdienstvolle Gelehrte ist ohnstreitig der einzige in Deutschland und Italien, der alle die Eigenschaften in sich vereinigt, um hierinnen etwas Vollkommenes zu liefern. Doch vor der Hand ist uns hierzu auch noch nicht einmal eine sichere Hofnung gemacht.

Sollte es aber indeß nicht besser seyn, daß dem reisenden Künstler und Kunstliebhaber wenigstens Etwas, und wenn auch ein sehr unvollkommenes Etwas in die Hand gegeben wird, als daß er ganz ohne die gehörigen Vorkenntnisse zu den Antiken-Sälen eingeführt wird? Denn wenn auch schon jene Zierde von Göttingen bereits manchen Jüngling durch Vorlesungen dazu vorbereitete; wie viele sind, die an diesen

Vorträgen nicht Antheil nehmen. Namentlich entbehrt der bey weitem größte Theil der jungen Künstler diese Belehrungen. Diese Empfindung war es, die den Verfasser dieses Handbuchs bewog, den ersten allgemeinen Theil einer Vorbereitung oder Einleitung in das Studium der Antike dem Publikum vorzulegen. Findet man diese Arbeit nicht für unnütz; so soll dem ersten Theile, die nach dem obigen Plane eingerichtete nähere Beschreibung der noch vorhandenen Antiken folgen. Nach Maasgabe der oben ausgeführten Ideen zerschneidet sich die gegenwärtige allgemeine Einleitung in das Studium der Antike in fünf Abschnitte, davon der erste die allgemeinen Vorstellungen über die Kunst der Alten; der zweyte die Geschichte der Kunst unter den Griechen und den mit ihnen verwandten Völkern, so wie der Römischen Kunstliebhaberey; der dritte die Künstler-Mythologie; der vierte, die für den Künstler nöthigen Alterthümer der Griechen und Römer zu seinem Gegenstande machen; der fünfte aber die Kunst der Neuern gegen die alte Kunst vergleichen und eigentlich bestimmen wird, auf was man bey den alten Kunstwerken zu sehen habe.

Erster

Einleitung

in das

Studium

der

alten Kunstwerke

für

Künstler und Kunstliebhaber.

Erster Theil.

Allgemeine Einleitung in die Kunstwerke der Alten.

Erster Abschnitt.

Von der Kunst überhaupt und der Kunst der Alten insbesondere.

Schon die ersten Versuche des Menschen, sich der Dinge um sich her zu bemächtigen und ihnen zu seinem Nutzen eine andere Gestalt zu geben; jene rohen Bestrebungen, Selbstschöpfer zu werden, die der Mensch zum Theil den Kunsttrieben der Thiere ablernte, zum Theil zu erfinden durch dringendes Bedürfniß gezwungen wurde, mußten ihm von seiner Macht eine hohe Meynung beybringen. Die Erfinder der ersten Nahrungszweige und Vertheidigungsmittel der Menschheit, der Jagd, der Viehzucht, des Ackerbaues; die Erfinder der Be-

kleidung und die frühesten Erbauer menschlicher Wohnung, waren unfehlbar Götter in ihren und anderer Augen; und alle diese Erfindungen hohe Künste.

Die ersten Versuche waren gleichwohl regellos und der Erfolg glückte mehr, als daß er voraus bestimmt werden konnte. Ja man kann annehmen, daß bey jeder Art von Erfindung eine geraume Zeit vergehen mußte, ehe man der Regeln gewiß wurde, deren man sich, um zuverläßig zu einem Zwecke zu gelangen, bedienen müsse. Doch endlich that der Mensch auch diesen Schritt. Seitdem er aber diese Regeln ergriff und sie andern mitzutheilen fähig wurde; seitdem ward erstlich der vorher rohe Versuch zur Kunst, die andere durch Erfahrung und Nachdenken ausbildeten und mit noch mehrern Regeln vermehrten. Unbezweifelt dauerte es lang, ehe der Mensch vermittelst dieser frühen Künste zu einem Zustand von Wohlbehagen gelangte. Aber kaum empfand er die ersten Gefühle dieses Wohlbehagens und sah seine Bedürfnisse einigermaßen befriedigt; so gieng er durch Muße und heitern frohen Sinn geleitet, von den Künsten, die für den Nutzen arbeiten, zu denen über, welche zwar allein sein Vergnügen zu befördern schie-

nen,

nen, gleichwohl zur Ausbildung seines Geistes nicht wenig beytrugen. Dichtkunst und Musik waren ohnstreitig die ältesten unter ihren Schwestern. An sie kettete sich die Tanzkunst. Alles noch äusserst rohe Versuche, die aber durch Bestrebungen von Jahrtausenden erhöhet wurden. Für die Bequemlichkeit arbeitete und sorgte man weit später. Die Tanzkunst, vereint mit der Liebe zu dem andern Geschlechte, und der Hang dieses Geschlechts zu Putz und Darstellung körperlicher Schönheit, weckte das Vergnügen an schönen Formen und dieses gab der Bildnerey ihren frühesten Ursprung. Man versuchte aber weit früher den Dingen, deren man sich zu seinen Bedürfnissen bediente und in welche man einen entschiedenen Werth legte, z. B. den Waffen, Trinkgeschirren, eine angenehme Form zu geben, als man es unternahm die Form und Gestalt des Menschen nachzubilden. Man hatte schon längst vorher künstlich geschnittene Stäbe, schön geformte Trinkgeschirre, wohl ausgearbeitete Waffen, ehe man Bildsäulen der Menschen und Götter kannte. Diesen gab der älteste Gottesdienst ihr Daseyn. Wir wissen, daß die ältesten Bildsäulen der Götter in Griechenland nichts als

rohe, viereckigt oder spitzig zugehauene Blöcke von Holz oder Stein waren. Mit der Zeit erfand man, menschenähnliche Figuren aus Erde oder Wachs zu bilden. Doch diese Embryonen der Kunst besaßen keine Dauerhaftigkeit. Sie dienten gleichwohl, um von ihnen auf die Ausbildung jener Blöcke über zu gehen, denen man anfangs einen, dem Menschenkopfe ähnlichen Knauf, bald einen wirklichen Kopf auffezte, und an denen man hierauf stufenweise anfieng: Hände, Aerme, Füße, Beine und einen Rumpf bemerkbar werden zu lassen. Stufenweise schritt man mit dieser Kunst immer weiter. Aber man hatte schon ansehnliche Fortschritte in dieser Kunst gethan, als erst ihre jüngere Schwester die Malerey erfunden ward. Die Reihe der schönen Künste beschlossen die Steinschneidekunst und die Baukunst.

Diese Künste für den Nutzen und das Vergnügen erzeugten gemeinschaftlich die Künste für die Bequemlichkeit; und dann wiederum die immer erhöhetere Vervollkommung aller dieser Künste, die höhern mechanischen Künste.

Die ersten Erfinder und Verbesserer aller dieser Künste waren ganz gewiß Genies. Sie

waren

waren der Regeln, welche sie gaben, gewiß, erfanden dieselben und bedienten sich ihrer, durch Nachdenken und Modification derselben weiter zu gelangen. Anfangs war auch jede Kunst frey, das Eigenthum eines Mannes, der sie mehr seines eigenen Nutzens und Vergnügens wegen, als für andere trieb, oder eine Art von Erwerb damit suchte. Doch alles dieses veränderte sich binnen kurzer Zeit. Sobald man einigermaßen mit den Regeln einer Kunst zu Stande war; sobald fanden sich Nachahmer, die getreu den Vorschriften ihrer Meister und Vorgänger folgten, und weiter keinen Beruf in sich fühlten, als nachzubilden, was jene Muster ihnen vorzeigten. Hiermit sank die Kunst zum Handwerke herab. Jemehr der Mensch erfand, destomehr häuften sich seine Bedürfnisse. Derselbe Eine Mann war nun bald nicht mehr fähig, sich alle Bedürfnisse seines Hauses allein zu erzeugen. Hiermit führte sich der Tausch der Kunstprodukte und die Gewohnheit ein, daß einer allein sich mit irgend einer Kunst, die wir nun besser Handwerk nennen, beschäftigte. Man ließ zum Theil Kunsterwerbnisse von seinen Hausgenossen verfertigen; und diejenigen Künste, deren Ausübung leicht und gewöhnlich

ward, hörten auf, freye Künste zu seyn, mit denen sich der wohlerzogene Mensch zu beschäftigen wenigstens nicht mehr für anständig hielt.

Verschiedene der schwerern Künste schlossen sich indeß aus und sanken nicht mit jenen zum Alltagswerk jedes Menschen herab. Theils vereinigten diese in ihrer Ausübung eine Art von Mannichfaltigkeit in sich und machten daher ein wiederholtes Nachdenken bey ihrer Ausübung nothwendig; theils waren auch ihre Produkte nicht der Art, daß sie jedermanns Kauf waren, oder sie konnten vielmehr eigentlich nicht zur Waare werden. Diese Künste behielten lange Zeit einen gewissen Adel an sich, der ihnen, wenn auch zuweilen, doch nicht gänzlich entrissen werden konnte, und sie behaupten ihn noch. Der Dichter konnte zum Hofpoeten, der Redner zum feilen Volkssprecher, der Bildhauer, der Maler, der Baumeister zum Handwerker herab sinken: demohngeachtet blieb immer noch eine freye und edle Dichtkunst, Beredsamkeit, Bildhauerkunst, Malerkunst und Baukunst, die nämlich nur von denen getrieben werden konnte, welche Nachdenken und Studium damit vereinigten. Nur diesen leztern und den mit ihren verschwisterten Künsten, so wie den höhern mechani-

chanischen Künsten blieb also das Vorrecht, Werke für die Unsterblichkeit zu erschaffen. Sie haben sich auch unter einzelnen Nationen und nach Maaßgabe verschiedener eintretender Umstände immer mehr erhoben und schon in der Stärke und Vollkommenheit, die sie erreicht haben, jene übrigen weit überhohlt.

Alle diese stufenweis entwickelten Begriffe fließen in dem vieldeutigen Worte Kunst zusammen, das noch obendrein, indem wir die Kunst bald in Rücksicht auf den Menschen, bald ohne Beziehung auf denselben, betrachten, einen neuen Doppel-Sinn erhalten hat. Wir nennen, nach der ersten Bedeutung des Wortes, jede Aeusserung menschlicher Kraft, Kunst. So bewundern wir in der Sprache des gemeinen Lebens sogar gewisse unerwartete Erfolge unserer Thätigkeit mit dem Lobspruche: „das war wohl Kunst!“ So unterscheiden wir die Dinge, welche mit oder ohne Zuthuung des Menschen hervorgebracht worden sind, durch die Nahmen Kunst und Natur. Hinwiederum hat sich auch in das Wort Kunst die Idee einer nach gewissen bestimmten Regeln erzielten Wirkung gelegt. So nennen wir die Fertigkeit nach gewissen Regeln etwas hervorzubringen, die subjective Kunst;

und dagegen das System von Regeln, welche zur Darstellung irgend eines Produkts erforderlich sind, die objective Kunst; philosophische Ausdrücke, welche erfunden worden sind, um anzudeuten, daß man die Kunst in Beziehung auf den Menschen (die subjective Kunst), oder ausser dieser Beziehung für sich allein (die objective Kunst) betrachten könne. So theilen wir nach eben dieser Bedeutung die Künste in mechanische und schöne, und freye Künste ein. Unter den mechanischen Künsten begreifen wir diejenigen, deren nächster Zweck der Nutzen oder die Bequemlichkeit ist. Sie erhalten ihren Nahmen von den Werkzeugen, deren sich dieselben bedienen. Er bleibt aber immer etwas uneigentlich. Denn will man darunter blos solche Künste verstehen, die der Hülfe gewisser Werkzeuge gebrauchen; so sind auch die Bildnerey und Baukunst und mehrere der schönen Künste zu den mechanischen Künsten zu zählen. Wollen wir aber mechanische Künste nur diejenigen nennen, an welchen endlich ein gewisser Mechanismus Handwerks-Fertigkeit hervorbringt; so paßt die Benennung eben so wenig. Denn alle Künste erfordern im Anfange und bey ihrer Erfindung ein mühsames Nachdenken und doch

können, wenn die Idee einmal erfunden und die Regeln entwickelt worden sind, sie insgesamt zum todten Handwerk zurücksinken. Weit besser würde man daher die Eintheilung so treffen, daß man Künste für den Nutzen und die Bequemlichkeit von den schönen Künsten unterscheidete. Schöne Künste aber nennen wir diejenigen, wo der Zweck der Kunst eigentlich das Vergnügen ist, welches wir durch Vollkommenheit und insonderheit durch sinnliche Vollkommenheit oder Schönheit zu erzeugen suchen. Endlich unterscheiden wir nach diesem zweiten Begriffe des Wortes Kunst, Kunst und Wissenschaft von einander. Wir nennen nämlich die Wissenschaft einen wohlgeordneten Zusammenhang von Begriffen, der uns über irgend einen oder eine Reihe von Gegenständen unterrichtet und dieselben kennen lehrt. Dagegen unter Kunst verstehen wir ein System von Regeln, die uns in den Stand setzen, etwas hervorzubringen.

Doch auch die lezte Nebenidee von Größe und Vollkommenheit in den menschlichen Produkten ist dem Worte Kunst nicht fremd geblieben. Wir unterscheiden nämlich die Kunst von dem Handwerke; und verstehen unter derselben zulezt einen solchen Zusammenhang

von

von Regeln, die verbunden mit einem immerwährenden Nachdenken, dazu dienen etwas Vollkommenes hervorzubringen; oder die Kunst in Beziehung auf den Menschen ist eine Fertigkeit nach gewissen durch Nachdenken geordneten Regeln eine Vollkommenheit hervorzubringen. In dieser Bedeutung verdienen denn nun die edlern und bessern Künste, sie mögen übrigens Nutzen, Bequemlichkeit oder Vergnügen zu ihrem Zwecke haben, oder wie auf einem fertigen Gebrauch gewisser Werkzeuge, so auf einer Anwendung eines sorgfältigen Nachdenkens beruhen, den Ehrennahmen der Künste, und ihre Meister, in so fern sie nicht zu gedankenloser Nachahmung herab gesunken sind, werden mit Recht Künstler genannt. Vorzüglich aber sind die schönen Künste hieher zu zählen.

Diese Künste haben zum einzigen Endzweck das Vergnügen. Das Vergnügen, dessen der Mensch fähig wird, entspringt aus dem wahren oder dunkeln Bewußtseyn einer Vollkommenheit und Verbesserung seines Zustandes. Der Mensch empfindet diese Vollkommenheit für sich und findet schon Freude darinnen. Er sucht andern diese Empfindungen mitzutheilen und seine Freude wird ver-

vermehrt. Er ist aber auch fähig in dem, was er an andern für Vollkommenheit erblickt, Freude zu empfinden, weil ihn nämlich dieses Gefühl auf sich selbst und seine Anlagen zurückführt. Also jener dem Menschen eigenthümliche Trieb, sich andern mitzutheilen, der von dem frühen Lallen des halbjährigen Kindes bis zu den Werken der Unsterblichkeit, zahllosen menschlichen Unternehmungen das Daseyn giebt, ward auch die Mutter dieser edlern Künste. Der Mensch suchte verdiente Personen und denkwürdige Vorfälle auf die Nachwelt zu erhalten, oder er wollte seine gegenwärtigen Empfindungen seinen Zeitgenossen mittheilen: dies war der Ursprung und der erste Keim aller Künste, die wir zu dem Geschlechte der Schönen zählen. Und noch jezt ist das Bestreben, andern Vorstellungen und Bilder unserer Seele sinnlich mitzutheilen, die Absicht, für welche jede schöne Kunst arbeitet. Denn eben je mit mehrerer Sorgfalt diese Vorstellungen gewählt sind, und je richtiger, verständlicher und zweckmäßiger sie ausgedrückt sind; desto mehreres Vergnügen findet derjenige dabey, an den wir diese Ueberlieferungen machen.

Wir müssen nämlich bey allen schönen Künsten immerwährend zweyerley mit genauester Sorgfalt unterscheiden, den Gedanken und die Ausführung desselben. Den Gedanken nennen wir das, was der Künstler uns mitzutheilen zur Absicht hat. Dieser Gedanke aber liegt in ihm und die Mittheilung desselben erfolgt nicht eher, kann uns auch nicht eher Vergnügen bringen, bis die Ausführung des Gedankens demselben entspricht. Von der Schönheit des Gedankens ist also ein weiter Sprung bis zur Schönheit des Ausdrucks. Beyde sind so weit von einander entfernt, daß nicht selten der Gedanke schlecht und doch die Ausführung ausnehmend schön seyn kann. Im Ganzen verlieren wir auch mit dem schönen Gedanken weniger als mit der Ausführung. Der schönste Gedanke dagegen verliert ungemein, so bald die Ausführung ihn nicht erreicht. Der Künstler aber erreicht das Non plus Ultra seiner Kunst, wenn beydes Gedanke und Ausführung eines Kunstwerks schön sind und einander entsprechen.

Die Vorstellungen und Gedanken aber, welche die Künste andern mitzutheilen und in ihnen wieder zu erwecken suchen, sind verschiedener Art. Theils nimmt sie die Kunst aus

der wirklichen, theils aus der möglichen Welt her. Die Vorstellungen aus der wirklichen Welt gehören entweder in das Gebiete der körperlichen und sinnlichen Dinge und beziehen sich auf Formen, Ebenmaas, körperliche Schönheit und große Zusammensetzungen; oder sie zählen sich ins Gebiete des Uebersinnlichen und betreffen Empfindungen und Wahrnehmungen an unserer Seele. So gehören die Abbildungen lebender Personen, welche ihren Charakter darzustellen zum Ziel haben, die Schilderungen von Leidenschaften und Gemüthszuständen, in Gemälden, Bildsäulen, in Tönen der Musik und Geberden, der Tanz und Schauspielkunst unter diese leztere Gattung.

Doch die Kunst bleibt auch nicht einmal bey dem Wirklichen stehen. Sie geht selbst ins Reich der Möglichkeiten über. Sie schaft Abbildungen, die man nie sah, noch sehen konnte, nie hörte oder empfand. Sie wagt Zusammensetzungen und bringt Vollkommenheiten hervor, die sich nie dergestalt beysammen antreffen und finden lassen und welche doch gleichwohl in ihren einzelnen Theilen so wahr, und selbst in ihrer Zusammensetzung so richtig, ja überhaupt unserer höchsten Erwar-

tung

tung so gemäß sind, daß wir uns bey alle dem fröhlichen Anstaunen, in welches uns die Betrachtung dieser Geschöpfe der Kunst einwiegt, des Glaubens nicht erwehren können, dies, was wir vor uns sehen und hören, sey irgendwo anzutreffen. So zeigt uns die mediceische Venus Reitze und der vaticanische Apoll eine Erhabenheit, die wir für wirklich halten, ob sie schon nirgends in dieser Vereinigung von uns erblickt wird. So zaubert uns Raphaels Transfiguration und Händels Meisterstück unter die Chöre der Vollendeten.

Indeß kann die Kunst nur durch Verknüpfung und Zusammensetzung einzelner Wirklichkeiten ins Gebiet des Möglichen übergehen. Die einzelnen Züge, Formen, Töne, wie die einzelnen Empfindungen und Gefühle; ja selbst ihre Verknüpfungen und Uebergänge muß sie immer dazu erst aus der wirklichen Welt abstrahiren, um sich auf diese Art die höchste dem Menschen denkbare Vollkommenheit zu erschaffen. Jene wirkliche Welt nennen wir Natur und empfehlen ihre genaue und detaillirte Betrachtung, wie ihre sorgfältige Nachahmung im Einzelnen und Ganzen dem Künstler. Diese möglichen Vollkommenheiten begreifen wir unter dem Worte Ideal. Das

Ideal

Ideal der Kunst ist also eine wohlgeordnete Verknüpfung mehrerer wirklichen einzelnen Vollkommenheiten zu einem höchstvollkommenen Ganzen, das jedoch nirgends in der Welt auf diese Art zusammengesezt angetroffen wird; sondern allein in der Idee des Künstlers vorhanden ist. Wir sprechen von dem Ideal, das sich die Alten in den bildenden Künsten erschufen, unten ein Mehreres.

So wie aber es dem Künstler vergönnt ist, sich wechselsweise seine Sujets aus der möglichen und wirklichen Welt, wie aus dem Reiche der Körper und aus der unkörperlichen Natur zu wählen: so ist es ihm auch erlaubt, sie im mindern und größern Umfange zum Gegenstande zu nehmen. Der Gedanke des Künstlers betrift also ferner, entweder ein Individuum, eine einzelne Person, eine einzelne Sache, eine einzelne Leidenschaft; oder er bezieht sich auf mehrere derselben von einer oder von verschiedener Art. Kürzer, der Gedanke des Künstlers ist entweder einfach oder zusammengesezt. Er kann mehrere Personen; Personen mit Landschaften, u. s. f. verbinden. Er kann wiederum — eine neue und wichtige Unterscheidung der Ideen des Künstlers — die einzelnen oder zusammenge-

sezten Gegenstände mir in Ruhe, das ist, so wie sie gewöhnlich und außer aller Beziehung sich verhalten und gestaltet sind, oder in Thätigkeit, in Bewegung und Beziehung auf einander erblicken lassen. Die einzelne Blume, die einzelne Person, die mir der Maler, wie sie gestaltet ist, darstellt, kann auch in eine gewisse Beziehung, oder kunstmäßiger zu sprechen, in eine Handlung gesezt werden. So liebkoset die Blume eine Biene, so pflückt sie ein Kind, so flicht sie ein Mädchen zum Kranze. Hinwiederum, so wie der Maler es in seiner Gewalt hat in einer Landschaft einen Menschen, oder eine Gruppe derselben, ohne alle Action aufzustellen: so ist es ihm auch möglich diese Landschaft in Thätigkeit zu zeigen. Er kann die Landschaft im Gewitter, beym Auf- beym Untergange der Sonne malen. Er kann hier einen Schäfer auf seiner Schalmey flöten, dort eine Gruppe Kinder in derselben spielen lassen. Auf gleiche Weise malt der Maler ein Portrait, oder deren mehrere ohne den Ausdruck irgend einer Leidenschaft, oder eines Affects; das ist Ruhe. Oder er malt eine reuige Magdalena, einen sterbenden Andreas Corsini, hier ist Thätigkeit, aber nur im Einzelnen; oder er schildert eine Kreuzabneh-

nehmung, eine heilige Familie, einen Abraham, der den Berg ersteigt, wo er Isaak opfern will; hier ist Thätigkeit in einer zusammengesezten Idee. Auf gleiche Weise kann der Dichter schildern oder erzählen. Er schildert einzelne Gegenstände, einzelne Affecte, und erzählt Handlungen, wo diese Gegenstände in Bewegung, in Beziehung auf einander sind. Die Schilderungen einzelner Dinge sind besonders der lyrischen Poesie und ihren Gattungen; die Erzählungen der dramatischen Dichtung und noch vorzüglicher der Epopöe eigen. Selbst der Musiker bearbeitet Sujets aus diesen verschiedenen Gattungen. Seine Kunstwerke tönen aus einem Ton der Fröhlichkeit, des Kummers u. s. f., sie setzen aber auch Empfindungen zusammen; sie wechseln, verändern dieselben, lassen die eine zur andern übergehen, die eine von der andern bestürmt werden. Ist dies nicht sichtbar Individualität und Composition, Ruhe und Thätigkeit?

Es lassen sich also dieselben Sujets beynahe allen schönen Künsten zueignen; und was der einen Kunst möglich ist, läßt sich in gewisser Rücksicht von der andern auch möglich machen. Gleichwohl hat jede Kunst ihre gewissen Gränzen, innerhalb deren sie sich bey

der Wahl und Behandlung ihrer Sujets erhalten muß. Und ob es wohl möglich ist, daß mehrere Künste einen und denselben Gedanken gleich glücklich mittheilen: so liegt doch in der Art dieser Mittheilung zwischen allen diesen verschwisterten Künsten ein großer Unterschied. Die eigentliche Gränzlinie und Unterscheidung zwischen den schönen Künsten ziehen nämlich die Mittel, deren sich jede zur Darstellung ihrer Gedanken bedient.

Einige wählen zur Darstellung ihrer Gedanken schöne Formen und Abbildungen der Körper; andere sinnliche Zeichen; noch andere die Zusammensetzuug und Anordnung wirklicher Dinge. In sichtlichen Formen und Abbildungen sichtbarer Körper arbeiten die bildenden Künste. Sie bilden die Gegenstände entweder auf einer Fläche, wie die Malerey, oder in der Rundung ab, wie die Bildhauerkunst. Durch sinnliche Zeichen suchen andere Künste in uns Vorstellungen zu erwecken. Dergleichen sinnliche Zeichen sind entweder vorübergehende, als Geberden, Bewegungen, Töne, wodurch die Schauspielkunst, die Tanzkunst, die Dichtkunst, die Redekunst und Musik ihre Ideen mittheilen; oder es sind dauerhafte,

haftе, und beſtehende Zeichen, als Bil-
derſchrift, Hieroglyphe, Buchſtabenſchrift, de-
ren ſich die Schreibekunſt und zum Theil die
gedachten Künſte bedienen, ihre Ideen für die
Zukunft bleibend zu machen und anzuheften.
Endlich durch die gefällige Anordnung und
Zuſammenſetzung wirklicher Dinge ſucht
die Baukunſt und die mit ihr verſchwiſterte ſchö-
ne Gartenkunſt uns Gedanken mitzutheilen, die
an und vor ſich bey dem bloßen Anſchauen dieſer
Dinge, ſo lange ſie noch nicht in ein wohlge-
fälliges Ganze zuſammengeſezt und angeordnet
ſind, ſich nicht wahrnehmen laſſen. Auf glei-
che Endzwecke arbeiten auch alle diejenigen Kün-
ſte los und gleicher Mittel bedienen ſie ſich, wenn
ſie, wie z. B. die Künſte, die uns ſchöne Ge-
räthſchaften verfertigen, durch wohlgewählte
Formen Ideen von Größe, Ordnung und
Schönheit in uns zu erwecken ſuchen.

Alle ſchöne Künſte arbeiten alſo gemein-
ſchaftlich für unſere Sinne und unſere Einbil-
dungskraft; nur die einen mehr für dieſe, die
andern mehr für jene. Wir ſtoßen nämlich
nun auf die Verſchiedenheiten, welche die ver-
ſchiedene Wahl der Mittel zum Ausdrucke un-
ter den einzelnen Künſten hervorbringen. Die-
ſe Verſchiedenheiten ſind nicht ganz gleichgültig.

Auf ihnen beruhet der Umfang jeder Kunst, wie das Maaß der Forderungen, die wir an die einzelnen Künste thun können. Meine Leser mögen mir es also verzeihen, daß ich sie noch eine Zeitlang mit diesen speculativen Beobachtungen unterhalte, ehe ich zur Beschreibung der bildenden Künste unter den Alten übergehe. Denn ich zeige ihnen hier die Gründe an, auf denen jedes Studium alter und neuerer Kunst beruhet.

Also aus dieser verschiedenen Wahl des Ausdrucks sezt sich die erste Verschiedenheit unter den schönen Künsten darinnen fest, daß einige darstellender und sinnlicher sind, als die andern; oder einige mehr für die Sinne, andere mehr für die Einbildungskraft arbeiten. Darstellen heißt ein vollständiges Object unsern Sinnen so nahe bringen, daß wir dasselbe, sind wir anders nicht der Empfindung beraubt, empfinden müssen. Sobald eine Gruppe steinerner Figuren in den Zirkel meines Auges fällt, und der Sinn meines Auges unbetäubt ist, bin ich unfähig sie nicht zu sehen. Sobald meine Hand an einen glatten Körper stößt, muß sie entweder abgestumpft seyn, oder sie empfindet, fühlt die Glätte desselben. Sobald der Ton einer Rede, der Gesang eines Instruments mein

un-

unverlezтes Ohr berührt, muß ich ihn hören. Oder um dies alles nicht zu sehen, zu fühlen und zu hören muß meine Seele abwesend und mein Empfindungsvermögen unthätig seyn. Allein der Umfang des einen Sinnes ist größer, als der Umfang des andern. Das Auge sieht weiter, als die Hand tasten kann. Das Auge übersieht viele Objecte auf einmal, da das Ohr die seinigen nur nach und nach vernimmt, oder verwirrt wird. Hieraus folgt erstlich, daß die Künste welche für mein Auge arbeiten, auf den Augenblick ein vollständigeres Bild in meine Seele zu liefern fähig sind, und daß dieses Bild auf den Augenblick stärker, und, berechnen wir die Geschwindigkeit der Apperception, auch faßlicher seyn muß, als die Bilder, welche alle und jede andere Künste uns mitzutheilen fähig sind. Denn da sie die einzelnen Züge ihrer Bilder nur nach und nach mittheilen; so setzen sie schon das Gedächtniß in Arbeit, diese Züge zu merken, wie die Einbildungskraft, um dieselben in ein Ganzes zusammenzusetzen. Sonst und ohne die Anwendung dieser Seelenkräfte, entwischt dem Leser, dem Hörer das Bild, das ihm mitgetheilt werden soll, unter den Händen. Man lese einem Menschen von schwachen Seelenkräften Virgils schö-

ne Beschreibung des Todes des Laocoon vor; merkt er nicht die einzelnen Züge des Gemäldes, die Anstalt zum Opfer, das Emporsteigen der Schlangen, ihre Annäherung, ihre Umschlingung, die Angst des Vaters und so fort: so ist für ihn das schönste dichterische Gemälde ganz, oder zum Theil verloren. Allein man führe ihn zur Gruppe Laocoon. Hier sieht, hier erblickt er, nicht so viel, aber das, was er sehen soll, auf einmal. Dieses Bild drängt sich ihm auf, er erhält es nicht stückweis, sondern im Ganzen, und ist verständigt. Die Künste also, welche für das Auge arbeiten, sind darstellender als die übrigen alle. Sie sind dies aber besonders in dem eigenen Gebiete dieses Sinnes, in dem, was der bloße stumme Anblick nur geben kann. Hier liefern sie, was sie liefern sollen, am stärksten und am vollständigsten. Es kommt darauf an, uns die Idee einer schönen, erhabenen, reizenden Gestalt, einer lachenden, angenehmen, oder melancholischen Aussicht mitzutheilen; und keine Worte, keine Töne, keine Geberden, keine Schriftzeichen sind fähig uns diese Eigenheiten so stark, so vollständig, so faßlich mitzutheilen, als die bildenden Künste. Körper und Körperwelt sind also das erste Sujet dieser Künste; und aus

der

der übersinnlichen und unkörperlichen Welt gehört nur soviel in das Gebiete derselben, als sich durch den Anblick fassen und begreifen läßt. Es ist mithin eine thörigte Forderung an den Maler, an den Bildhauer, wenn wir von ihm verlangen, er soll edle Thaten bilden. Nur insofern diese edle Thaten, diese edlen Gesinnungen, edle, oder noch besser, schöne Formen an den Körpern hervorbringen, nur insofern sind die bildenden Künste fähig, dieselben zu schildern. Welcher Maler, welcher Bildhauer wäre vermögend, den schönen Gedanken der Mutter der Gracchen, die große, edle Antwort, die sie auf die Nachricht von dem Tode ihrer Söhne ertheilte: Sie sind fürs Vaterland gestorben! zu schildern. Ist dies eine Beschränkung der bildenden Künste, daß sie nur solcher Schilderungen fähig sind, die in das Gebiete des Beschauens fallen: so stößt ihnen noch eine andere selbst aus dem Vorzuge zu, welche sie vor allen andern Künsten behaupten, daß sie ein Ganzes auf einmal darzustellen vermögen. Es erwächst nämlich für sie hieraus die Einschränkung, daß sie von einer zusammengesezten Idee nicht mehr, als eine Seite, einen Augenblick geben können. So vollständig sie also ihren Gedanken, von dieser

Seite her ihn betrachtet, in dem Augenblicke, den sie wählen, liefern: so sehr verlieren sie, wenn wir weiter fragen. Der Dichter kann die große Aufopferung des Regulus vom Anfange bis zu Ende schildern. Er kann ihn im Rathe sprechen, im Hafen umringt und aufgehalten von seinen Freunden handeln, er kann in Carthago selbst ihn vor unsern Augen verdammen und leiden lassen. Dies kann die bildende Kunst nicht; oder sie liefert diese einzelnen Begebenheiten in einzelnen fragmentarischen Schilderungen, welche zu verbinden es ihr an Kräften fehlt. Denn die übrigen nicht bildenden Künste haben das ewig vor ihr voraus, daß sie zwar stufenweise ihre Schilderungen liefern, aber auch in desto größerm Umfange, mit Anfange, Fortgange und Ende das geben, was sie geben. Endlich modificirt sich der sinnliche Ausdruck der bildenden Künste auch dadurch, daß ihre Werke ewig eben denselben Anblick behalten und sich nie ändern, da im Gegentheil der Ausdruck der nicht bildenden Künste vorübergeht. Hieraus fließen für beyde mancherley Eigenheiten. Der Künstler der bildenden Künste darf nie eine Häßlichkeit aufstellen. Sie bleibt und wird durch keinen nachfolgenden Eindruck verwischt. Er ist also des

Vor=

Vortheils abwechselnder Schilderungen, des Vortheils, den der Musiker vor sich hat, Mißtöne in Harmonie aufzulösen, ganz beraubt. Eben diese Eigenheit der bildenden Künste befiehlt dem Künstler ferner, soviel möglich das Conventionelle, das Modeartige in den Nebenumständen zu meiden; und lieber ein längst vergessenes erstes Alterthum in diesen Dingen abzubilden, als dem Neuen nachzuhaschen. Denn diese neuen Dinge werden einst alt, ja wohl gar lächerlich.

Neue Eigenheiten und also Verschiedenheiten zwischen den bildenden und nicht bildenden Künsten entdecken wir, wenn wir beyde in Beziehung auf unsere Einbildungskraft betrachten. Die Künste, welche sich nicht zu den bildenden zählen, haben hier ein weit größeres Gebiete, als die bildenden vor sich. Sie erwecken in unserer Seele Bilder und Empfindungen, die zwar nicht dieselben sind, welche sie mittheilen, aber doch mit denselben in naher Verwandschaft stehen und vermöge des geheimen Baues unserer Seele sehr leicht associirt werden. Die dichtende, die reproducirende Kraft der Seele wird durch sie in Bewegung und Thätigkeit gesezt, das, was sie bisweilen nur hingeworfen haben, zu vollenden. So

macht

macht oft ein einziger Zug eines Dichters, eines Redners das Herz beklemmt, läßt uns zittern und erblassen und erschüttert das ganze System unserer Gesinnungen. So eröffnet uns eine einzige Bewegung eines großen Schauspielers eine Aussicht auf eine Reihe von Empfindungen. So weckt eine einzige Note des großen Musikers in uns schlummernde Empfindungen, auf deren Stufenleiter er uns zu nie empfundenen Gefühlen hinreißt. Dies aber alles leisten diese Künste damit, daß sie durch eine Folge von Eindrücken, die sich wechselseitig verstärken, als Energie, unsere Einbildungskraft anspannen. Weit anders verhält es sich mit den bildenden Künsten, sie spannen die Einbildungskraft nicht, sie füllen sie aus. Daher ist das Vergnügen, welches die bildenden Künste in Vergleichung mit den nicht bildenden geben, einer ganz andern Art. Es besteht in ruhiger Mitempfindung, hält uns am Standorte fest und giebt nicht mehr als Ein Gefühl von Vollkommenheit, aus dem es uns Freude schaft. Das Vergnügen dagegen, welches die übrigen Künste gewähren, ist successiv, folglich stürmischer, vielfacher und mannichfaltiger. Es gleicht den Schwingungen unseres Blutes, die es hervorbringt, hat mehrere

Grade,

Grade, aber auch mehrere Seiten. Viele können den Apollo im Belvedere betrachten; viele eine Transfiguration von Raphael sehen. Es ist möglich, daß unter diesen vielen der eine die Schönheit des Kunstwerks stärker und lebhafter empfindet, als der andere. Aber es ist unmöglich, daß dabey in diesen vielen eine gänzliche Verschiedenheit ihrer Empfindungen, sie nämlich von diesen Kunstwerken abgeleitet, entstehen könnte. Alle werden dabey im Grunde das Vergnügen an wohlgefälligen Formen empfinden. Allein weit verschiedener sind die Empfindungen, die ein und dasselbe musikalische Kunstwerk in verschiedenen Zuhörern erzeugt. Jeder wird an das, was er hört, seine eigenen Empfindungen knüpfen. In dem einen wird die Seeligkeit, in welches sich das Kunstwerk auflößt, freudige Erinnerungen an eine so eben überstandene Verlegenheit; in dem andern glückliche Hofnungen über Dinge, die ihm bevorstehn, erwecken. Jeder wird sich ein eigenes Bild erschaffen; aber diese Masse von Empfindungen wird sich auch in jedem an Gestalt, Farbe, Stärke und Vollständigkeit unterscheiden.

Also die bildenden Künste unterscheiden sich von denen, die dieses nicht sind, dadurch, daß

die

die einen, was der stumme Anblick gewährt, auf einmal vollständig und in möglichster Festlichkeit liefern; die andern aber dasselbe nur in einer Folge von Eindrücken, und was Dinge anbetrift, die durch Beschauung allein vollständig gefaßt werden, dieselben weder so stark, noch so vollständig, noch so faßlich mittheilen. Im Gegentheil verlieren die bildenden Künste ihre Stärke, Faßlichkeit gegen die nicht bildenden um ein großes, ja beynahe gänzlich, sobald sie ihr Gebiet, das Gebiete der beschaulichen Dinge verlassen und Schilderungen wagen, die nicht dem Auge unterworfen sind. Bey weitem also steht das Gebiete dieser Künste am Umfange dem Gebiete der Dichtkunst nach. Drittens, die bildenden Künste liefern einen ewig bleibenden, nie sich ändernden Ausdruck. Die Darstellung der nicht bildenden dagegen ist vorübergehend und unbeständig. Ferner vermögen auch die bildenden Künste es nicht, unserer Einbildungskraft den belebenden Schwung, die neue Schöpfung von Bildern und Empfindungen und das daraus entstehende Vergnügen zu geben, welches eine Folge aller derjenigen Künste ist, die unsere Einbildungskraft anspannen und beleben. Sie schaffen nur eine ruhige Mitempfindung, und

drehen

drehen sich um den Pol einer einzigen Vollkommenheit: diese aber heißt Empfindung sichtlicher Vollkommenheit. Die bildenden Künste endlich arbeiten nur für die untern, nicht für die obern Seelenkräfte; allein für das Herz und die Einbildungskraft, und weit weniger für den Verstand. Sie maaßen sich nie an zu belehren. Sie vergnügen nur.

Hieraus folgt nachfolgende Bestimmung der Künste unter einander. Die Dichtkunst und ihre Zwillingsschwester die Redekunst, haben in Ansehung des Umfangs der Gedanken, welche sie liefern können, das größte und weitläuftigste; die Bildhauerkunst, welche sich, wie wir weiter unter sehen wollen, hauptsächlich mit Darstellung einzelner schöner Formen in Ruhe beschäftiget, das kleinste und engste Gebiet. Die bildenden Künste, Malerey, Bildhauerkunst und ihre Schwestern behaupten in Ansehung der Dinge, welche dem Auge unterworfen sind, die größte Faßlichkeit; die Musik dagegen sowohl in Ansehung dieser Gegenstände als überhaupt den schwächsten Grad der Deutlichkeit. Dagegen besizt die Musik unter allen ihren Schwestern die vorzüglichste und hinreissendste Stärke, sobald es auf Wirkungen angesehen ist, welche sie in der Einbildungs-

kraft

kraft des Menschen hervorbringen soll; hinwiederum stehen die bildenden Künste an Wirkungen dieser Art auf der untersten Stufe. Die Schauspielkunst und die mit ihr verschwisterte Tanzkunst nähern sich unter den nicht bildenden Künsten den bildenden am meisten. Von den bildenden Künsten aber geht zu den nicht bildenden Künsten die Baukunst über, oder hält wieder das Mittel zwischen beyden. Denn neben dem, daß ihre Absicht ist, wohlgewählte Formen mitzutheilen, hat sie auch, insofern sie nicht eigentlich Abbildungen liefert, die Absicht Nebenbilder über Ordnung und Größe zu liefern. Nur daß sie dieses nicht in dem Grade und Umfange thut, als etwan neben ihr die Musik und Dichtkunst.

Noch aber hat der Ausdruck sowohl als der Gedanke der schönen Künste gewisse Eigenschaften, welche allen Künsten zwar gemeinschaftlich zustehen, doch durch eine mehr, durch die andere weniger beschränkt werden. Ihre genaue Angabe wird uns endlich dahin leiten, daß wir fähig seyn werden, zu bestimmen, worinnen die höchste Schönheit jeder Kunst liegt, und welches der Zweck sey, dem sowohl bey der Wahl seines Sujets, als bey der Ausführung der Künstler entgegen arbeitet.

In Rücksicht des Gedankens fordern wir nun von jeder Kunst vorzüglich folgende Eigenschaften: Wahrheit, Vollständigkeit, Faßlichkeit, Neuheit und Schönheit. Wahr nennen wir den Gedanken, in welchem wir keinen offenbaren Widerspruch antreffen; sey es auch, daß die Zusammensetzung desselben Dinge vereinigt, die sich nicht antreffen lassen. Auf kleine Unrichtigkeiten kommt hier eben so wenig etwas an. Wenn nur diese Unrichtigkeiten einst durch einen allgemeinen Glauben, oder wenigstens durch eine gangbare Sage bestätigt worden sind; wenn nur ein möglicher Fall da ist, daß diese unglaublichen Zusammendichtungen einst möglich werden können. Denn Wahrscheinlichkeit gilt in den schönen Künsten geradezu für Wahrheit; und der Künstler richtet sich mehr nach den gangbaren Vorstellungen, als nach den ausgemachten Wahrheiten einer historischen Critik. Ich kann es also gern leiden, daß mir der bildende Künstler Geschöpfe darstellt, die halb Pferd, halb Mensch sind. Ich begleite den Helden des Dichters mit Freuden in die Unterwelt und das Reich der Zauberer. Ich sehe Bildungen, Physiognomien von Helden und Regenten, die denen gerade widersprechen, die mir Münzen oder historische Schilderungen liefern. Allein genug, daß

der Held als großer Mann, als vergötterter Tapfrer, so ausgesehen haben kann. Aber ich ertrage es nicht, wenn der Dichter mir seinen Helden zugleich an zwey Orten seyn und handeln läßt, wenn er mir ihn zugleich tapfer und feig, hart und weichlich schildert. Es beleidigt mein Auge, wenn ich einen Menschen, dem man eben den Dolch in die Brust stieß, lachen sehe; wenn ein Getödteter mit hochgefärbter Wange und rosenen Lippen erscheint. Die allgemeine Regel für die Künste in Rücksicht der Wahrheit oder besser der Wahrscheinlichkeit des Gedankens ist also diese: nichts zu beschreiben, nichts seyn, thun und leiden oder überhaupt geschehen zu lassen, was den allgemeinen Erfahrungen, die über die Natur der Dinge und der Menschen bekannt sind, entgegen ist; wofern anders nicht diese Erfahrungen durch Volksglauben, und Sagen modificiret werden. Doch erfordert hierinnen eine Kunst eine strengere Wahrheit als die andere. Der Dichter hat überhaupt hierinnen die freyesten Hände und kehrt sich wenig an das, was andere Künste hierinnen sich vorschreiben. Die Musik dagegen, die es mit lauter Gefühlen und Empfindungen zu thun hat, ist bey der Auswahl und Anreihung ihrer Wahrheiten

unter

unter allen die strengste. Hier kommt es nicht auf Glauben und Sagen, nicht auf conventionelle Annahmen an. Sobald die Musik die Zusammensetzungen der Empfindungen, die Uebergänge dazu gegen mein Gefühl schildert; sobald versagt ihr dieses seine Theilnahme. Minder streng sind die bildenden Künste; allein sie sind unter allen diejenigen, welche sich am meisten an den allgemeinen Glauben halten. Da sie zwar nicht ganz ungebildete, doch auch nicht gelehrte, Beschauer voraussetzen: so kehren sie sich wenig an gelehrte Berichtigungen; und da sie allgemein verstanden zu werden wünschen; so ist ihnen das, was der größte Theil dafür hält, Wahrheit. Der bildende Künstler lernt aus der gangbaren Bibelübersetzung, das Kleid des Hohenpriesters der Juden sey gelb gewesen; und er würde gegen die Wahrheit anstoßen, wenn er, neuerer Berichtigungen halber, diesem ersten Priester ein himmelblaues Gewand geben wollte. So ist es ausgemacht, daß Könige nur bey feyerlichen Gelegenheiten Kronen tragen; allein es ist einmal Herkommen, sie daran in Gemälden wieder zu erkennen, und der Künstler läßt es dabey, bis diese allgemein gangbaren Begriffe ihren Cours verloren haben. Dagegen weis jeder Be-

schauer aus alltäglicher Erfahrung, daß Niemand gleichgültig aussehen wird, dem man ein Bein zerschlägt. Sey es also, daß es einmal Menschen gab, die bis zu dem Grade von Unempfindlichkeit es gebracht hatten, daß sie dabey keine Miene verzogen: der Künstler würde gegen den allgemeinen Sinn verstoßen, der einen solchen Epictet nachbilden wollte. Dieser würde im Gemälde keinen lebenden Menschen darstellen, nein zur todten leblosen Maschine werden, eine Statue seyn. Allerdings wird der neue wohlerzogene Künstler nicht alle historische Treue so weit beleidigen, daß er bey der großen That einer Judith Kanonen vor Bethulia aufführen, oder die Israeliten in spanischer Tracht durchs rothe Meer gehen lassen wird; Fehler, die man in Zeiten einer gänzlichen Unbekanntschaft mit der Geschichte dem großen Künstler hingehen ließ; allein der verständige neue Künstler wird auch nicht ängstlich der historischen Wahrheit nachjagen und etwan in Nebenumständen eine kritische Gelehrsamkeit auskramen, die dem unkundigen Leser zum Räthsel wird. Man benennt die Andeutung gewisser aus der Geschichte entlehnter Nebenumstände, womit man gewisse bestimmte Personen und Begebenheitrn anzeigt, das Costum.

Es

Es ist dieses Costum dem neuern Künstler zu beobachten nothwendig, wenn er nicht bey manchem Halbkenner lächerlich werden will; und die hierüber brauchbare Kenntniß zu erlangen ist auch nicht schwer, da in neuern Zeiten verschiedene Bücher diesen Gegenstand gründlich behandelt haben. Zum Beyspiel das 1785 in Dresden übersezte und mit Anmerkungen vom Herrn Martini begleitete Werk über das Costum alter Völker, von Lens. Bey alle dem ist es nicht rathsam, hier allzusehr den Gelehrten zu machen. Denn die Anwendung dieser historischen Treue ist blos ein untergeordnetes Erforderniß der Kunst. Wir suchen damit nichts anderes als Gegenstände, die, weil sie zu den öftern Vorfällen des Lebens gehören, leicht verwechselt werden könnten, auszuzeichnen, und durch eine bestimmte Anzeige interessanter zu machen. Daß ein Mann von einer Menge gegen ihn erbitterter Menschen erstochen wird, ist ein Vorfall, der sich bereits oft im Leben zugetragen hat. Allein, wenn wir diesen Mann als Römer in der Toge, wenn wir ihn als Imperator mit dem Lorbeerkranz auszeichnen; wenn wir noch mehr den Mord in einer römischen Curie, zwischen den Tragsesseln der höchsten Staatsbeamten geschehen las-

sen; wenn wir den Ermordeten durch die Bildsäule des Pompejus, an der er zu Boden fällt, als Cäsar angeben: dann gewinnt das Ganze Interesse und mancher einzelne Zug Licht und Deutlichkeit. Doch diese Angabe würde fehlerhaft seyn, sobald sie in kleinliche Spielerey, in räthselhafte Gelehrsamkeit ausarten, das Werk unverständlich machen, oder ihm um dieses geringen Verdienstes willen höhere Vorzüge aufopfern lassen wollte. So könnte zum Beyspiel ein Maler einmal gehört haben, daß man opferte, ehe sich der Senat in den Curien versammlete, oder daß diese Curien gewissen Göttern geweihet und mit deren Bildsäulen ausgeschmückt waren; und dann diese Scheingelehrsamkeit in dem angegebenen Sujet anbringen wollen. Er ließe nun einen brennenden Altar erscheinen, den Rauch davon emporschlagen. Er stellte neben diesem Altare noch Bildsäulen der Götter auf. Würden wir über diesen Fleiß nicht in Verwirrung gerathen, welcher Mord eigentlich gemeint sey? Würden nicht jene Bildsäulen neben der Bildsäule Pompejs die Bedeutung von dieser ungewiß werden lassen? Würde nicht der Fleiß, den der Künstler auf jenen Alter im Vordergrunde wendete, die Hauptpersonen, die Mörder und den Ermor-

mordeten in Schatten bringen. Dies ist freylich nur ein Beyspiel und in dieser Art wird selten ein Künstler sündigen: allein zu ähnlichen Uebertreibungen gerathen gewiß endlich alle diejenigen, die mit allzu großem Fleiße die Scene bezeichnen wollen, auf welcher eine Handlung vorgeht.

Das höchste Gesetz für die Wahrheit besonders in bildenden Künsten ist endlich das Schickliche, oder die Auswahl desjenigen, was nach dem Gange der Affecten, oder der Würde und Wichtigkeit der Handlung, oder der Scene, die der Künstler schildert, von ihm angeführet werden darf oder nicht. Schönheit und Vollkommenheit ist das höchste Gesetz aller Kunstwerke und bleibt in den bildenden Künsten um so mächtiger; je mehr der Ausdruck, den diese wählen, beständig und ewig derselbe ist. Nicht alles, was wahr ist, kann und darf der Künstler darum angeben. Es giebt in allen Künsten Objecte, wo die höchste Wahrheit mehr beleidigt, als wohlgefällt. Der Tonkünstler erreiche es zum Beyspiel vollkommen durch Töne das Aufkreischen der Gefahrlaufenden, das Röcheln der Sterbenden, das wilde Blöken einer Heerde von Bacchanten nachzuahmen. Mildert er diese Eindrücke

nicht, mäßigt er sie nicht selbst durch Hülfe seiner Kunst; so wird er unmöglich unser Wohlgefallen erreichen. So vergnügt uns die Schauspielerin nicht, die uns in Medeen eine convulsivische Wuth zeigt. Demnoch bezieht sich bey der Wahrheit, die der Künstler liefert, vieles auf die Sitten des Zeitalters, für welches er dichtet. Wir finden zum Beyspiel in alten Dichtern Gemälde einer ekelhaften Natur, fließenden Geifer, aufbrechende Geschwüre und so fort gezeichnet, die unser heutiges Jahrhundert nicht verträgt. Auch dürfen bey dieser widrigen Wahrheit diejenigen Künste, welche sich vorübergehender sinnlicher Zeichen zu ihrem Ausdrucke bedienen, weiter gehen, als diejenigen, welche bleibende Formen zu ihrem Ausdrucke wählen. Der Dichter konnte den Laokoon weit preßhafter und schaudervoller darstellen, als es der Künstler durfte, der ihn in Stein formte. Denn des Dichters Schilderungen sind vorübergehend. Die nächste darauf folgende angenehme und große Schilderung verdrängt aus der Seele das widrige Bild. Aber das ekelhafte, gewaltsame Bild in Stein bleibt. Es wird durch kein anderes verdrängt. Gleich mißfällig wird auch das Niedrige z. B. auf einem

Gemälde,

Gemälde, wo Johannes Buße predigt, ein Mensch, der indessen das Ungeziefer von seinem Gewande liest; oder ein Aussätziger, der, während daß Jesus seine Mitkranken heilt, sich kratzt. Beynahe in dieselbe Unschicklichkeit verfällt auch der Künstler, wenn er den Moden jedes Zeitalters allzu sehr nachjagt. Ein Comte du Sexe in Stiefeln von gebranntem Leder, ein Montesquieu in der Allonge-Perücke, beleidigt schon uns bis zur Lächerlichkeit, wie viel mehr kommende Zeitalter. Man sieht hieraus, welche gewaltsame Zumuthung es für den Künstler sey, der Natur Schritt vor Schritt zu folgen.

Eine zweyte Eigenschaft des Gedankens ist Vollständigkeit. Vollständig ist der Künstler erst dann, wenn er in seinem Kunstwerke nichts vermissen läßt, was dazu dienen kann, dasselbe zu übersehen und zum Genuß der vollen Idee seines Kunstwerks zu gelangen. Vollständig ist der Künstler zweytens insonderheit dann, wenn er die Wirkung mit ihren Ursachen, wenn er die Ursache mit ihrem Effect und so Anfang, Fortgang und Ende dessen, was er schildert, angiebt. Es ist gewiß, diese Forderung ist nicht allezeit im strengsten Sinne zu nehmen. Der Dichter, der Maler kann

oft annehmen, daß man sich etwas aus der allgemeinen Erfahrung, oder der unter wohl erzogenen Menschen gangbaren Geschichte, hinzu denkt. Aber er muß diese Forderung nicht als bekannt voraus setzen, er muß wenigstens durch einige Züge den Beschauer, den Leser an das erinnern, was er von ihm hinzugedacht haben will. Sobald er dieses unterläßt, bleibt sein Gedicht, sein Gemälde Fragment. Bey den bloßen Schilderungen eines Gegenstandes in Ruhe ist diese Angabe weniger nöthig; als da wo der Dichter und der Maler Handlungen und Thätigkeit aufstellt. Hier nimmt aber Bestimmtheit, gewissermaaßen eine Folge der Vollständigkeit, diesen Platz ein. Eine schöne Landschaft verständigt sich mir sogleich, ich sehe eine angenehme Gegend, ein liebliches Thal, ein lachendes Dorf, es mag dieses Dorf in Italien, oder der Schweitz, oder nur in der Idee des Künstlers liegen. Gleichwohl erhöhet es selbst meine Theilnehmung, wenn mir der Künstler anzeigt, welche einzelne Landschaft er meyne. So werde ich mit Vergnügen auf dem Hintergrunde Alpen mit weidenden Heerden antreffen und erfahren, der Dichter versetze mich nach der Schweitz. So wird ein Vesuv, ein eingefallener antiker Tempel mich

mit

mit Freuden an Gegenden in Italien erinnern. Ein schönes Weib reizt freylich schon durch die wohlgefällige Schilderung; sie mag übrigens Cleopatra, Venus, oder Magdalena heißen. Aber ich werde es doch mit Vergnügen bemerken, wenn der Künstler diese todte Figur für mich zu einem bestimmten Weibe umschaft, wenn er mir durch Attribute eine Venus, durch den königlichen Schmuck eine Cleopatra, durch ein aufgeschlagenes Buch eine Magdalena zu erkennen giebt. Hier also schon wirkt die Bestimmtheit, oder die Gewißheit, daß das, was mir mitgetheilt wird, auch wirklich das sey, für das ich es annehme, Interesse und Theilnahme. Eben dieses Interesse fordert dieselbe Bestimmtheit auch in den Werken aller übrigen Künste. Vorzüglich hat ihrer der Musiker in seinen ohnedem nur für die höhern Sinne geschaffenen Schilderungen nöthig. Denn schwankt er, läßt er mich in Ungewißheit, welche Saite des Gefühls er in mir berühren will: so bleibt das Ganze für mich verworren und ungewiß. Aber auch der Dichter gewinnt bey dieser Bestimmtheit ungemein. Ich nehme an den dichterischen Schilderungen noch einen, um einmal so großen Antheil, sobald ich weis, wo ich mit meinem Manne zu Hause

bin.

bin. Es haben daher von jeher die Dichter ihre Bilder durch den Gebrauch gewisser bezeichnender Nahmen zu befestigen gesucht; und die Mythologie leistet hier dem Dichter die ausgemachtesten Verdienste.

Doch ich wollte von der Mutter sprechen und verweile bey der Tochter. Vollständigkeit, der Anfang, Fortgang und das Ende, oder Ursache und Wirkung, sind für jedes zusammengesezte Kunstwerk unentbehrlich. Wenn der Dichter Maschinengötter, Menschen, von denen ich noch vormals nichts hörte, gleichsam aus den Wolken herabfallen läßt, wenn er unvorbereitete Umstände eintreten läßt, um den Knoten zu zerschneiden, den ich von ihm entwickelt sehen wollte; wenn er Leidenschaften entstehen läßt, zu denen ich keinen Grund erblicke; wenn er ferner Charaktere anlegt, die er nicht entwickelt, von denen er immer versichert: das ist ein Geiziger, das ist ein Hochmüthiger und mich doch nichts sehen läßt, was diesen Charakter verriethe: so stößt der Dichter wider eines der ersten Grundgesetze der Dichtkunst an, liefert mir ein übelgeordnetes unzusammenhängendes Ganzes, zeigt mir Lücken, über welche meine Einbildungskraft nicht hinweggleitet, und stört auf alle Fälle meine Theilnehmung. Eben

so

so schadet sich der musikalische Maler, wenn er mich Absprünge fühlen läßt, oder seine Uebergänge nicht gehörig einleitet; wenn er in dem Gedanken, den er anlegte, an der Mitte abbricht. Auf gleiche Weise verlangt auch in den bildenden Künsten die Seele bey der Mitempfindung einer Handlung, ein Ganzes, das ist das Wie? oder eine deutliche Vorstellung des Zustandes, in welchem sich die Handelnden bey der Theilnehmung an einer Handlung befinden; und das Warum? oder die Veranlassung zu diesem Zustande zu sehen. In den mehresten Fällen nun läßt sich die Befriedigung dieses lezten Anspruchs in den bildenden Künsten nicht denken, ohne daß man die Lage zeigt, worinnen sich die handelnde Person zu den Gegenständen, die ihren Zustand verursachen, befindet. Eben darum auch, weil die Bildhauerkunst diese lezte Forderung zu erfüllen selten Kräfte genug besizt, ist sie eigentlich nicht gemacht, Schilderungen von Handlungen zu liefern. Ganz anders verhält es sich mit einem Gemälde. Hier, verlangt der Beschauer in dem angehefteten pantomimischen Auftritte eine Verwickelung, einen Knoten neben der Auflösung, eine Schwierigkeit neben der Erklärung; wo nicht, so geht ein gutes Theil seiner Theilneh-

mung verloren. Man denke sich die Sache so. Ich trete ans Fenster. Ich erblicke in einer Entfernung einen Haufen zusammengedrängten Volkes. Ich bemerke auf den verschiedenen Gesichtern, in den verschiedenen Bewegungen, Ausdrücke des Staunens, des Mitleidens, des Schreckens, der Neugierde gezeichnet. Ich forsche nach der Ursache. Ich finde endlich einen jungen Mann, der plötzlich todt zur Erde niederstürzte. Nun ist mir das Ganze deutlich und ich bin unterhalten. Dagegen, man lasse mich die Ursache dieser Ausdrücke nicht ergründen, ich bleibe unbefriedigt und empfinde eine Art Mißvergnügen. In dem Gemälde, wo ich ohne Ursache eine Menge verschiedener Ausdrücke erblicke, geht dies bis zur Aefferey über und stört alle meine Täuschung.

Aus dieser Eigenschaft der Vollständigkeit des Gedankens entwickelt sich sogleich ein anderes Erforderniß desselben: der Gedanke eines Kunstwerks muß auch Einheit in sich verbinden. Diese Einheit bezieht sich auf die Zusammenstimmung aller Theile zu einem und demselben Entzwecke. Ein Gedicht, welches mich ungewiß läßt, welches der Haupthelb des Drama, der Epopöe ist; das mich nicht verständigt, was der Dichter mir eigentlich habe

sagen

sagen wollen, ist und bleibt ein unvollkommenes Werk, dem ich durchaus meinen Beyfall nie gönnen werde, wenn es auch schon in einzelnen Theilen denselben erhält. Ein Gedanke muß es also seyn, oder eine Person, die mich für sich anzieht. Gleich beleidigend wird dieser Mangel der Einheit an jedem andern Kunstwerke. Ein Labyrinth mit hundertfachen Aus- und Eingängen, das sich nie auf einen Mittelpunkt vereinigt, wird also nie als ein Kunstwerk der schönen Baukunst gelten. Eben so kann es ja wohl einmal der Fall seyn, daß ein dicker Körper eines Mannes auf einem Paare steckenartiger Beine angetroffen wird, allein der Bildhauer würde den allergrößten Fehler begehen, wenn er eine ähnliche Zusammensetzung wagen; oder wo er in gleichem Falle seyn würde, mit einer kindischen Weichheit den Körper, ausgewachsen und männlich das Gesicht einer Bildsäule darstellen wollte. Bey alle dem kann der Künstler durch mannichfaltige scheinbare Widersprüche und Abwechselungen zu dieser Einheit überführen. Der Musiker kann die rauhesten Mißtöne in die gefälligste Harmonie auflösen. Der Maler, der Bildhauer kann jedem Gliede, jedem Theile des Körpers, in dem er Jugend oder Alter,

Gram

Gram oder Wohlleben schildern will, eine andere Stellung geben. Er kann in einer Gruppe den Ausdruck der Freude, der Betrübniß, und welcher Affecten er nur will, auf mancherley Gesichtern verschieden zeigen und diese Affecten in verschiedenen Aeußerungen nach Maasgabe der verschiedenen Theilnahme dieser Personen an der Handlung selbst erscheinen lassen. Dennoch wird der Künstler mit dem allen die nothwendige Einheit nicht stören. Vielmehr wird er hiermit Mannichfaltigkeit in der Einheit, das ist einen wichtigen Zweig der malerischen und dichterischen Schönheit hervorbringen. Denn so nothwendig für ein Kunstwerk eine durch das Ganze mit Zusammenstimmung aller Theile hindurch geführte Einheit ist: so fehlerhaft ist es im Gegentheil, wenn alle Theile dieses Ganzen einförmig, das ist, sich an Stellung, Anordnung und Ausdruck vollkommen gleich sind. Nichts macht gegen ein Kunstwerk gleichgültiger, als eine solche immerwährende ermüdende Wiederholung. Diese aber vermeidet der Künstler durch den Gebrauch und die richtige Anwendung der Mannichfaltigkeit in der Einheit.

Eine der ersten Forderungen, die wir ferner an den Gedanken oder an die Idee zu

einem

einem Kunstwerke thun, ist diese: es sey verständlich oder faßlich. Das Vergnügen, das wir bey den Werken der schönen Künste empfinden, verträgt keine mühvolle, quälende Anstrengung. Der Künstler, der uns zumuthet, daß wir mühsam umhersinnen sollen, um die Absicht und den Innhalt seines Kunstwerkes zu errathen, beraubt uns der geistigen und sinnlichen Beschauung einer Vollkommenheit; das heißt: er hört auf sein Werk für ein Kunstwerk zu erkennen. Der Gedanke aber ist ganz ohnstreitig faßlich, den der Künstler ohne offenbare Widersprüche, in voller Bestimmtheit, in aller erforderlichen Rundung und Vollständigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu beleidigen, dargestellt hat. Dieser Vorzug ist also eine Folge derjenigen, die wir zeither ausgeführt haben. Der Dichter versuche es mit einem unsterblichen Wieland ganz neue Regionen aufzuspüren. Er schaffe einen Oberon und ein neues Mythenreich. Er widerspreche nur aber nicht den allgemeinen Erfahrungen über die Natur der Dinge und des Menschen, oder dem bekannten System des Volksglaubens. Er umschreibe seinen Gegenstand mit allen den ihn auszeichnenden Kennzeichen. Er bestimme den Zweck, für den er da ist, gebe diesen und die

Verwickelung, wie die Auflösung desselben, richtig an und vereinige endlich sein Werk zu einem schönen Ganzen. Und ganz gewiß was er lieferte, wird verständlich seyn. Nach eben diesen Regeln aber werden auch die übrigen Künste verständliche Kunstwerke hervorbringen. Allerdings ist die Verständlichkeit der Ideen unter den verschiedenen Künsten sich nicht gleich. Der Seelenmaler, der musikalische Dichter genießt bey seinen Kunstwerken nicht derselben Verständlichkeit, als der Dichter. Wir hören seine Compositionen, hören sie mit Entzücken, ohne eben gerade in jedem Satze angeben zu können, welcher Empfindung er entgegen arbeitete. Hinwiederum darf der bildende Künstler, will er anders verstanden seyn, sich nicht aus dem Kreise recipirter Ideen herausbegeben. Allein bisweilen geschieht es, daß die schönen Künste eines ihrer Kunstwerke, das an sich betrachtet schon verständlich und interessant seyn würde, durch eine geheime Bedeutung noch interessanter zu machen suchen. So redet der Dichter von einem Schiffe, das steuer- und mastlos es wagt die weite See zu beschiffen; schildert die Lage und die Gefahren desselben. Dieses Bild ist unbezweifelt deutlich. Allein der Dichter legt in dieses Bild

noch

noch die geheime Bedeutung, daß er unter demselben einen äusserst schwachen durch innerliche Unruhen erschütterten Staat schildert, welcher sich durch neue bürgerliche Kriege der Gefahr zu Grunde zu gehen, ausezt; und dieses Schiff und sein Schikfal gewinnt nun in unsern Augen ungleich mehrere Wichtigkeit. Ein anderes Mal verwechselt er die Launen eines Mädchens mit der See. So zeichnet uns der Bildhauer ein Kind, das auf einem gezäumten Löwen reutet. Wie der schalkhafte Knabe lächelt, wie er sich seines Spiels freuet! Wie sich das starke Thier seiner Stärke gegen den muthwilligen Knaben äussert! Alles dies verstehen wir; aber der Dichter legt noch eine geheime Bedeutung in diese Vorstellung. Das Kind hat Flügel. Es führt Pfeil und Bogen. Nun es ist Amor und der Gedanke, Liebe zähmt Stärke, ist bildlich ausgedrückt. Dort wieder auf jenem Gemälde sind zwey verworfene Menschen im Begriffe, eine hülflose nackende Schöne in einen Abgrund zu stürzen. Ein nervigter Alter eilt zu ihrer Rettung herbey und entreißt sie dem Verderben. Dies alles ist an und vor sich deutlich und schon interessant genug. Allein wozu trägt der Alte Sense und Stundenglas? Warum ist die Schöne

nackend, ohne daß wir eine Spur von entrisse-
nem Gewande antreffen? Wozu führen die bey-
den Bösewichter zugespizte Ohren, wozu sehen
sie so hohläugigt, so hager aus? Ist es nicht
Neid und Mißgunst, welche die Wahrheit in
Vergessenheit zu begraben gedachten. Aber
die Zeit hat sie errettet. Dies ist also die Al-
legorie der Kunst, die aber, sowohl was
die Behandlung als ihren Gehalt anbetrifft,
weit von dem unterschieden ist, was sonst auch
Symbol genannt und unzählige Male mit
der Allegorie verwechselt wird. Das Symbol
bedarf immerwährend einer Enträthselung;
nicht aber so die Allegorie der Kunst: diese, ist
sie nur anders richtig angelegt, bleibt allezeit
ein faßliches und verständliches Kunstwerk.
Oder ist sie dieses nicht, so verdient sie nicht
eigentlich in das Gebiete der Kunst gezählt zu
werden und ist Symbol, von dem wir an einem
andern Orte mehr sprechen wollen.

Eine neue Eigenheit der Künstlerideen
ist Neuheit. Neuheit heißt in der Künst-
lersprache nicht sowohl die Schöpfung neuer, zu-
vor nie bekannter Wesen, als vielmehr die Zu-
sammenstellung und Verknüpfung neuer Ver-
bindungen. Auch ist hier unter den bildenden
und nicht bildenden Künsten ein besonders merk-
barer

barer Unterschied. Da der bildende Künstler nicht successiv, sondern auf einmal seine Gedanken darstellt: so entbehrt er vieler Mittel, den Beschauer seines Kunstwerks über seine Idee zu belehren, deren der Dichter besizt. Dieser darf Helden schaffen, die der ganzen denkenden und empfindenden Welt bis auf ihn unbekannt waren. Ist er doch vermögend sie mit allen charakteristischen Kennzeichen zu versehen, welche diese Geschöpfe seiner Einbildungskraft für jeden, der sich ihnen nähert und mit ihnen bekannt wird, auszeichnen. Aber was kann der Maler, der Bildhauer thun, ein ganz neues Wesen kennbar zu machen? Man lasse diesem bildenden Künstler die Idee eines Hüons erfinden. Er schildere sie uns in einer Reihe von Gemälden und Gruppen; immer wird in diesen Schilderungen dieses Dichterwesen uns fremd und unbekannt bleiben. Wir werden sogar manche eigene Wendungen seiner Geschichte, zum Beispiel jenen Veitstanz, jene Lufterscheinung Oberons, troß aller Gemälde und Abbildungen, schlechterdings nicht zu begreifen fähig seyn; und ohne eine hinzukommende Erzählung wird der Hüon des Malers nie eine Art von Daseyn, Existenz, erhalten. Der bildende Künstler kann allein

in dem Gebiete bekannter Wahrheiten arbeiten. Selbst, wenn er Vorstellungen aus der Geschichte und Fabel entlehnt, ist es für ihn unmöglich diese zu liefern, ohne daß er in die alltäglichen Erfahrungen des Lebens zurückkehrt; und nur vermittelst dieser werden seine Schilderungen verstanden. Daher bleiben alle Schilderungen von Vorfällen, welche im Leben nur selten, oder gar nicht vorkommen, z. B. daß ein Cäsar im Schwimmen wichtige Papiere noch zu erretten sucht und sie daher empor hält, den bildenden Künsten fremd und unverständlich. Im Gegentheil aber auch, wenn selbst die charakteristischen Kennzeichen wegfallen, welche eine Begebenheit local und individuel werden lassen, erhalten diese allgemeinen Erfahrungen dennoch die bildenden Kunstwerke, in denen sie enthalten sind, verständlich. Dann ist jene Venus mit dem Mars doch ein hübsches Mädchen, die ihren Lilienarm um einen wilden Krieger schlingt, jener ermordete Cäsar doch ein Unglücklicher, der mit Dolchstichen getödtet wird. Hieraus fließen für die bildenden Künste Vortheile und Nachtheile. Vortheile, daß sie selbst dann noch verständlich sind, wenn ihr wahrer Inhalt verloren gegangen ist; Nachtheile aber,

daß

daß sie nie vermögend sind, ein durchaus neues Süjet zu liefern, sondern vielmehr ihrer Natur nach gezwungen, sich auf den Bezirk weniger und dem Publikum geläufig gewordener Ideen, einzuschränken. Demnach also kann Neuheit und Erfindung des Neuen in den bildenden Künsten durchaus nicht so viel heißen, als einen neuen, dem Beschauer vorher ganz unbekannten, Vorwurf hervorbringen. Sondern dieses Neue und seine Erfindung erstreckt sich allein auf die Erfindung und Anordnung solcher einzelnen Theile, wodurch ein bekannter Gegenstand auf eine neue Art zusammengesezt wird. Uebrigens ist es eben nicht nothwendig, daß derselbe Vorwurf schon die bildende Kunst beschäftiget habe, um bekannt genannt zu werden. Genug, wenn das Publikum dieses Süjet, diese Künstleridee, nicht erst aus dem Kunstwerke kennen lernt. Denn die Darstellung eines Vorwurfs, so baar wir ihn in der Natur finden, wird unsere Aufmerksamkeit vorzüglich dann wenig fesseln, wenn wir schon mehrere ähnliche Nachbildungen finden. Allein der Künstler, der die Gesetze und Gränzen seiner Kunst kennt und seinen Pinsel oder Meisel beherrscht, wird dennoch im Stande seyn, auch in dem bekanntesten Süjet neu zu

werden. Dies erhält er vorzüglich dadurch, daß er dasselbe dem Kopf und Herzen seines Beschauers so nahe als möglich zu bringen und vorzüglich den interessantesten Augenblik zur Darstellung zu wählen weis. Interesse nennen wir die Theilnehmung des Beschauers an dem, was im Bilde der Künstler für ihn aufgestellt hat. Es kann sich dasselbe auf schöne Gestalten beziehen, für welche uns des Künstlers Geschicklichkeit einnimmt. Es kann aber auch auf Ausdruck, Gedanken und Empfindungen gehen, die uns der Künstler in Handlung erblicken läßt. Für beyde giebt es einen interessanten Augenblick und dieser ist stets neu. Er liegt in der höchsten Wahrheit, Vollständigkeit und Einheit des Gedankens. Tausend schöne Weiberköpfe mögen schon gemalt oder gebildet seyn, dennoch ist es dem Maler oder Bildhauer erlaubt, noch in der ersten Nachbildung über diesen Tausenden und noch in zehn andern neu zu seyn. Er lasse nur auf diesen, in ihrer Grundlage und Verbindung höchst wahren, Zügen Individualität des Charakters ruhen; er liefre sie vollständig und in genauester Uebereinstimmung; ihm halte dabey das Original das Genie vor; und Interesse und Neuheit werden ihm ohnfehlbar zu Gebote ste-

hen.

hen. So entstunden die Cencien, die Magdalenen neuerer Zeiten. Gerade so verhält es sich mit jenen dramatischen Compositionen. Der Maler schildre uns nach so vielen Grablegungen und Kreuzabnehmungen getrost eine neue, der es vermag, diese Handlung vollständig zu liefern, in allen dabey vorkommenden Köpfen, Stellungen und Bewegungen die genaueste Wahrheit darzustellen, und bey der größten Einheit der gemeinschaftlichen Empfindungen, die gewisseste und treffendeste Mannichfaltigkeit zu geben. Ja er wird neu, er wird interessant seyn. Man hat oft diese Neuheit in gewissen feinen und überraschenden Nebenzügen gesucht. So ließ Greuze den Jupiter in Danaens Arm schlüpfen, indeß ihre Hüterin den goldenen Regen einsammlet. Doch diese Einheiten glücken nicht allezeit und verändern, wenn sie nicht größere Vollständigkeit in den Gedanken bringen, nicht selten denselben. Immer bleibt zu ächter Neuheit Vollkommenheit der Kunst der sicherste Weg. Man verkenne jedoch die Forderung, die Idee eines Künstlers soll neu seyn, nicht so weit, daß man darüber die Simplicität vergißt, die eine gleich nothwendige Eigenschaft eines jeden Gedanken ist, den die Kunst darstellen

soll. Simplicität verbietet nicht Zusammensetzungen; eben so wenig ist sie der Mannichfaltigkeit entgegen. Nur die Ueberladung, die den Beschauer, Leser oder Zuhörer verwirrt, verbeut sie. Ein Gedicht kann Verwickelungen enthalten; nur müssen es nicht Verwickelungen über Verwickelungen seyn; nur muß sie der Dichter endlich richtig auflösen. Ein Gemälde kann eine große Composition seyn, aus vielen Gruppen bestehen: allein der Maler muß dafür sorgen, daß die einzelnen Gruppen mein Auge nicht von dem Hauptgegenstande ab, sondern vielmehr zu demselben hinleiten. Ueberladung stärkt das Ganze, aber Simplicität macht es zu einem vollkommenen Ganzen.

Das ewige Gesetz der schönen Künste endlich ist Vollkommenheit, ist Schönheit. Diese muß der Künstler durch die Wahl seines Gedanken, wie seines Ausdrucks zu erreichen suchen. Es giebt hier verschiedene, ganz eigene und tief in der Kunst selbst liegende Grundsätze; und man fordert mit Recht, daß sie der, welcher den Namen eines Künstlers verdienen will, gebrauchen und sorgfältig anwenden soll.

Die Schönheit des Gedankens, den der Künstler mittheilen will, beruhet auf der sorgfälti-

fältigen Wahl solcher Sujets, welche entweder sogleich, wie in den bildenden Künsten, oder doch zulezt angenehme Empfindungen in uns erwecken. Dies kann geradezu geschehen. Der Anblik einer heitern Landschaft, die Schilderung einer großen und edeln That, die Darstellung von ächter Größe und Anordnung, die Stimmung, welche die Musik durch lachende fröhliche Töne hervorbringt, der Tanz der Freude; alle diese wirken unmittelbar durch angenehme Eindrücke auf uns und bringen wohlgefällige Empfindungen hervor. Allein die Kunst kann auch zu angenehmen Empfindungen auf einem entgegengesezten Wege überführen. Sie stürzt mich in Schauder und Entsetzen. Sie wühlt durch mitgetheilte Schmerzen in meinem Innern. Eine wohlangelegte Musik, ein wohlangelegtes Schauspiel, verwirrt und beängstiget mich eine Zeitlang, um mich endlich beym Ausgange aus allen diesen Verwirrnissen zu heitern, sanftern und fröhlichen Empfindungen umzustimmen. Eine Scene des Entsetzens auf dem Gemälde, in der steinern Gruppe, erweckt mein Mitleid, oder flößt mir Muth und Größe ein. Allein diese Belohnung, diese Ueberstimmung zu sanftern und gefälligern Empfindungen, muß

mir

mir die Kunst, welche durch gegenseitige Mittel auf mich einwirken will, nie schuldig bleiben. Sie stört sonst mein Vergnügen. Ich mißbillige ihre Wahl. Eine Rotte Teufel in einem Schauspiele, die gegen einander wüthen und sich zulezt vertilgen, wo der Unglückliche mir weder einen Erfolg der Gerechtigkeit erblicken läßt, noch mein Mitleid verdient, wo der Glückliche mich zu Abscheu gegen sich reizet, werden nie meinen Beyfall verdienen. Eine Musik, die mich vom Anfang bis ans Ende nur immer in neue Verwirrungen sezt, keine auflöst und endlich dabey abbricht, werde ich nie schön nennen. Ein Gemälde, eine Gruppe, wo dem Gegenstande, der mein Mitleid reizen, oder zu Muth und Bewunderung mich erheben soll, die Veranlassungen dazu fehlen, werde ich nie des schönen Gedankens wegen rühmen. Untersuchen wir aber diese Empfindungen, welche schöne Künstlerideen in uns bewirken, näher, so finden wir, daß eben dieselben Eigenschaften, die wir für den Gedanken der Kunst als nothwendig festgesezt haben, auch die Schönheit oder Vollkommenheit des Gedankens ausmachen. Eine höchst wahre Schilderung schmeichelt uns, Schöpfer einer zweyten Natur geworden zu seyn. Eine voll-

ständ-

ständig zusammenhängende, wohlgeordnete und in ein Ganzes, doch mit aller Mannichfaltigkeit, zusammengesezte Idee, stellt uns dieses unser oder anderer Geschöpf gleichsam auf der ersten Stuffe der Vollkommenheit dar; so wie wir die Faßlichkeit derselben die zweyte nennen. Kommt nun drittens auch eine zu ergreifende Neuheit, eine überwiegende Ueberzeugung dazu, dieses Werk sey nicht blos Nachahmung, nicht blos Copie: so sehen wir in einem Gedanken dieser Art eine Vollkommenheit, der wir unsern Beyfall durchaus nicht versagen können. Jede Vollkommenheit aber, die wir an uns und andern wahrnehmen, betrachten wir als einen Zuwachs zu unserer Größe; und diese Empfindung erweckt ohnfehlbares Vergnügen. Ein schöner Künstler-Gedanke ist also der, welcher ohne einen Widerspruch zu enthalten den allgemeinen Erfahrungen nachkommt, ein vollständiges und bestimmtes Ganze ausmacht, das sich um einen Zweck windet und in seinen Zusammensetzungen sowohl Faßlichkeit, als Neuheit und Simplicität an sich erblicken läßt.

Beynahe aber dieselben Eigenschaften, die wir von einem Gedanken rühmen, vereinigen sich auch, um dem Ausdrucke oder der Darstel-

lung

lung dieses Gedankens Schönheit und Vollkommenheit zu verleihen. Wir fordern mit Rechte, daß erstlich der Ausdruck wahr seyn soll; oder in der Kunstsprache zu reden: wir fordern Treue. Der Gedanke kann noch so wahr, so bestimmt, so schicklich seyn: wir empfinden dieses nicht, so lange nicht eine treue Ausführung uns denselben darstellt. Freylich gehört hierzu vor allen Dingen, daß der Künstler des Werkzeugs, dessen er sich zu seiner Ausführung bedient, mächtig sey; daß ihm der Meisel, der Pinsel, die Saite, sein dichterischer und rednerischer Ausdruck, sein Mienen- und Geberden-Spiel willig folge, wohin er es haben will. Doch diese handwerksmäßige Fertigkeit ist gleichsam nur der Anfang der Forderungen, welche Treue im Ausdrucke an uns thut. Weit wichtiger sind die Vortheile, welche der Ausdruck von der Einbildungskraft erhält. Diese muß ihm das Wesentliche geben, was Wahrheit schaft; jene charakteristischen unterscheidenden Züge, die ein Individuum, eine einzelne Eigenschaft, einen Affect, einen Zustand von tausenden seines Gleichen, auszeichnen; jene individuelle Form, Farbe, Beleuchtung, Schwingung, jenen eigenen Ton, jene Bilder, ohne die keine Schilderung treu

seyn

seyn kann. Diese Einbildungskraft muß in dem Künstler das Detail von Wahrheit, das sie ausgebrütet hat, die ganze Zeit der mechanischen Behandlung über unverrückt festhalten, es ihn von allen Seiten betrachten, davon hinweg, dazu hinzusetzen lassen, ohne daß die erste ursprüngliche Idee nur im geringsten verändert wird, oder von ihrer eigenthümlichen Form, Farbe, Ton das Mindeste verloren geht. Der Copist hat freylich hier leichtere Arbeit, als der Selbsterfinder. Dieser aber hat ausser sich nur wenig Hülfsmittel. Wenn jener sich in alle dem, was Hauptsache heißen kann, an sein Original hält, wenn er hier nur sehen, nur die einzelnen Hauptzüge aufsuchen darf, wenn es ihm erlaubt ist mit jedem Schritte zu seinem Urbilde zurückzukehren und bey diesem sich Rath zu holen: so entbehrt der Selbsterfinder dies alles. Er schöpft nur aus sich und seinen Sammlungen. Die Idee, der Charakterzug, den er einmal aufgefaßt hat, schweben allein in seiner Einbildungskraft. Er kann im Einzelnen die Natur zu Rathe ziehen. Aber er muß dieses mit größter Sorgfalt thun, um nicht, indem er der vor sich aufgestellten Natur zu sehr folgt, seinen eigenen Gedanken zu verlieren. Es ist also nicht genug, daß

der

der Dichter, um Liebe zu schildern, nur die allgemeinen, nur die groben Züge dieser Leidenschaft angiebt; nein er muß wissen, wie Liebe in dieser oder jener Lage, bey dem einen oder andern Zufall handelt, redet und spricht; und er muß diese Eigenthümlichkeiten mit den eigenen Worten, Uebergängen und Pensees darstellen, in denen dieselbe, geschähen die Modificationen dieser Leidenschaft vor unsern Augen, sprechen und sich äussern würde. Eben so verhält es sich mit den bildenden Künsten und der Treue, mit der uns diese die Idee des Künstlers liefern, oder nicht liefern. Es äussert sich zwar unter ihnen hier der Unterschied, daß jede nur ihrem Zwecke und der Möglichkeit ihrer Masse nach treu seyn kann; aber Treue fordern wir von allen. Allerdings kann der Bildhauer seiner Vorstellung keine Farbe geben. Er darf dabey nicht auf die Unterstützung der Beleuchtung rechnen. Ein Haupttheil in der Schilderung menschlicher Leidenschaften und Situationen, das Auge ist für ihn sprachlos. Ja das feinere Muskelspiel, jene beynahe unmerklichen Erhöhungen und Vertiefungen der Haut gehen für den Meisel, der den Standort des Beschauers immer in einer gewissen Entfernung annehmen muß, größtentheils

theils verloren. Endlich erlaubt ihm sein harter, schwerfälliger, unbewegsamer Stof nur ungern heftige Stellungen und Bewegungen, und will er auch diese schildern, so steht bey den Erhöhungen und Vertiefungen der Muskeln, die er allzudeutlich angeben muß, ihm selbst das Licht im Wege, das seinem Nebenbuhler, dem Maler, so vielen Nutzen schafft. Denn jene allzumerklichen Erhöhungen und Vertiefungen bilden dann, wenn das Licht von ihnen aufgefangen wird, eine Menge heller und dunkler Flecken, welche auf dem weißen Marmor grell gegen einander abstechen und dem Auge mißfällig sind. Dagegen alles, was Schönheit menschlicher Formen und Bildungen anbetrift, der Ausdruck der Seele in Ruhe, oder in solchen Bewegungen, welche nicht heftige Erschütterungen auf den Körper wirken: dieses alles kann der Bildhauer bis zum höchsten Grade der Täuschung, selbst für das tastende Gefühl, liefern. Er kann Umrisse darstellen, wie sie nur der menschliche Körper hat: er kann das Wellenförmige, das Ausgeschweifte, das Fließende, das den Gliedmaßen, der Haut und den Muskeln des menschlichen Körpers, wenn er angetastet wird, eigen ist, und wovon eigentlich das Leben dieser Theile abhängt, mit

einer Treue in dem Marmor erschaffen, daß wir, wie in dem Torso und Antinous im Belvedere des Vaticans, wahres Fleisch zu fühlen glauben. Er kann selbst in diesen Umrissen, in diesen Schilderungen der äusserlichen Theile, eine Art von Charakter legen, je nachdem er die einzelnen Modificationen bemerkt und studirt hat, die einzelne Situationen und Bewegungen der Seele in diesen Theilen hervorbringen. So kann er kindliche Jugend von der erwachsenen; werdende und vollkommene Reife; Naivität, Grazie und Majestät den Alten nach in einem Amor, Bacchus, in einer Venus, Minerva und Juno, in einem Apollo und Jupiter unterscheiden. Und das ist es, was wir von dem Künstler fordern, dem wir Treue in den Werken der Bildhauerkunst zuschreiben sollen.

Im Gegentheil entbehrt die Malerey es gänzlich, Umrisse bis zur Täuschung der Hand zu geben. Sie kann dagegen den Ausdruck einer Handlung, einer Gemüthsbewegung, mir bis zu einem Punkte mit Treue und Wahrheit schildern, daß ich ihre Schilderungen ergreifen zu können glaube. Sie besizt dazu auch eine große Menge Hülfsmittel, außer der Zeichnung noch das Colorit und die Beleuchtung.

Von

Von der richtigen Anwendung dieser Hülfsmittel hängt die Treue in ihren Werken ab. Jeder Körper, jedes Glied des menschlichen Körpers, jedes Alter, jede Leidenschaft, jede Situation hat ihre eigenthümliche Farbe, und so außer dem menschlichen Körper haben sie die Gegenstände aller Art, und die Individuen sind, wie die einzelnen Gattungen der Dinge, darinnen von einander unterschieden. Das unaufmerksame Auge eilt über diese einzelnen Nüancen hinweg. Es theilt die Farben nach gewissen Hauptgattungen: schwarz, roth, gelb u. s. f. ein. Zur Wiedererkennung ist das genug; aber nicht zum Gefühl der Wahrheit. Hier will ich alle die einzelnen Farben, welche die Gegenstände von einander unterscheiden und gerade so und in der Abstufung, wie sie diesen Unterschied festsetzen, sehen; und erblicke ich sie nicht, so sehe ich nicht die Gegenstände selbst, sondern ein Zeichen, etwas Aehnliches, das mich an sie erinnert. Der Maler muß ferner, da er auf einer Fläche arbeitet, den Gegenständen Rundung geben. Diese erhält er durch die Beleuchtung. Man hat die Bemerkung gemacht, daß bey den zurückweichenden Theilen sich das Licht abschwächt; wie es die vorstehenden völlig auffangen. Man er-

zeugt also in der Malerey die Rundung durch Licht und Schatten; das heißt durch hellere und dunklere Farben. Allein die Nachahmung der Natur hat dem Maler hier mehrere Gesetze aufgelegt. Es ist also nicht genug, daß er den Schatten durch dunkle Farben, das Licht durch helle angiebt, daß er das eine mit schwarz oder grau, das andere mit weiß oder gelb hervorbringt. In der Natur bleibt die Hauptfarbe eines Gegenstandes in allen ihren Abwechselungen von der hellsten Reinigkeit der Farben, bis zu ihrem trübsten Dunkel, immer wieder erkennbar. Will folglich der Maler der Natur nachgehen: so muß er der Haupt- oder sogenannten Localfarbe ebenfalls getreu bleiben und sie aller Veränderungen ohngeachtet im höchsten Lichte und im tiefsten Schatten immer wieder deutlich erkennen lassen. Welche Kenntniß von dem Effekte seiner Farben, welche genaue Kenntniß der Farben der Natur erfordert dies? Alles, was wir hier fordern können, leistete ein Tizian, aber wie wenige nach ihm. Es ist ferner eine allgemeine Verabredung, die man bey jedem Gemälde sich denkt, als werde dasselbe aus einem Fenster oder durch eine andere Oeffnung gesehen. Der Rahmen schneidet den gemalten Gegenstand

von dem Standorte ab. Eine Folge hiervon ist, der Maler nimmt die Quelle des Lichts, womit er seine Figuren von dem Grunde abhebt, nicht außer dem Gemälde, sondern in demselben an. Es sey die Helle des Tages, das Licht des Mondes, das Leuchten einer Flamme, der Abglanz einer erleuchteten Figur u. s. f. Das Gemälde ist wie ein Theater, auf welches der Zuschauer aus einem dunkeln Orte hinblickt. Der Beschauer muß das Licht so nehmen, wie der Decorateur mit seinem Lämpchen es ihm giebt. Der Künstler aber kann dasselbe nach Gefallen leiten; nur eine Regel hat er dabey, daß er den Körpern kein anderes Licht und dieses Licht nicht auf eine Art giebt, wie es die Natur liefert; er darf also nicht, hat er einmal Mondenlicht angenommen, Tageslicht auf einen Körper fallen lassen; oder einen Körper von vorn erleuchten, hinter dem er das Licht gestellt hat. In der weisen Wahl und Vertheilung der Farben, der Ründung und des Lichts beruhet also zum Theil, einem großen Theil nach, das was man Treue in einem Gemälde nennt. Es beruhet aber diese Treue nicht weniger in der Bestimmtheit und Wahrheit der Zeichnung, deren höchstmögliche Treue wir Feinheit nennen. Aber

eben so sehr hängt auch diese Treue von der mechanischen Wahrheit, von Ebenmaas und der treuen Wahrscheinlichkeit in den Bewegungen und Stellungen der Körper nach den Regeln und Gesetzen der Statik und des Gleichgewichts, so wie der Optik, ab. Ein Körper, dessen Theile nicht übereinstimmen, der also, wie man in der Kunstsprache redet, nicht richtig gezeichnet ist; eine Bewegung, eine Stellung, die gegen die Gesetze der Haltung, und in der Natur nicht möglich ist; Mangel an Anzeige, daß diese Körper hinter, oder über, oder unter andern stehen, beleidigt das Auge. Hier verschwistert sich die Bildhauerkunst mit der Malerey wieder. Denn außer den Gesetzen der Optik und des Perspektivs, welche, da sie den Schauplatz von dem Standorte nicht absondert, für sie nicht gegeben sind, sind ihr eben diese Regeln des Ebenmaaßes, der natürlichen Haltung und Richtung nothwendig. Von der genauen Wahrheit ihrer Umrisse haben wir schon gesprochen.

An die Wahrheit des Ausdrucks knüpft sich die Vollständigkeit desselben an. Wir wollen durchaus in keinem Werke der schönen Künste, am allerwenigsten in den Werken der bildenden Künste, rathen. Wir nöthigen daher

her den Künstler seine Idee ganz zu liefern und hiervon nur hängt die Deutlichkeit des Kunstwerks und ein großer Theil des Interesses ab, das wir für ein Kunstwerk haben. Doch die Forderung dieser Vollständigkeit hängt überhaupt von den Gränzen ab, welche die Natur jeder Kunst gesezt hat. Der Dichter kann hier weiter gehen, als der bildende Künstler, der Maler weiter, als der Bildhauer. Jener kann sein Ganzes vor mir entwickeln, meine Vorstellungskraft mit vielen auf einmal bereichern. Diesem dem Maler ist es vergönnt, Ursache und Wirkung auf einmal erblicken zu lassen; allein er hat für seine ganze Darstellung nur einen Moment. Doch hiervon ist eigentlich gegenwärtig die Rede nicht; sondern vielmehr von der Vollständigkeit des Ausdrucks. Die Regel für diese ist, der Künstler muß durch den in seiner Gewalt habenden Ausdruck, und den Gränzen seiner Kunst gemäß, mir so viel von seiner Idee sagen, als er sagen kann. Freylich kann hier an die bildenden Künste leicht eine übertriebene Forderung geschehen, auszudrücken, wozu ihnen der Ausdruck fehlt. Im Grunde bleibt auch eine schöne Bildsäule, immer ein schönes Weib, wenn es auch ungewiß wird, ob es Venus, oder Cleopatra war,

oder Helena, die der Meisel des Künstlers liefern wollte. Obschon auch so viel gewiß ist, daß unsere Theilnehmung an einem Kunstwerke vermehrt wird, je gewisser es uns anzeigt, welche bestimmte Person damit gemeint sey. Aber ganz gewiß verlieren wir ungleich mehr, wenn der Ausdruck gänzlich schwankt, wenn gewisse bestimmte charakteristische Züge in demselben fehlen und wir also in Ungewißheit bleiben, welche Absicht wir dem Kunstwerke zuschreiben, oder welchen Charakter wir in dem, was wir erblicken, uns denken sollen. Es giebt nämlich in allen Dingen, welche der Bearbeitung der schönen Künste unterworfen werden können, gewisse Hauptkennzeichen, in denen wir sie von allen andern unterscheiden. Diese Kennzeichen anzugeben fordert die Treue von der schönen Kunst. Aber es ist nicht genug sie anzugeben, sie müssen auch durch das Ganze, das ist Vollständigkeit, und übereinstimmend, das ist Einheit, ausgeführet werden. Wir erblicken ein schönes Kind, der Kopf hat alle Zeichen des kindischen Alters, alle die kleinen, naiven, süßen Züge. Aber der Körper zeigt nicht dasselbe. Er ist nichts als ein verkleinerter Mensch. Die Einheit ist beleidigt, das Ganze ist kein Ganzes. Aber der Körper des

Kindes ist kindisch, nur steht er in der Schönheit der Ausführung dem Kopf nach. Das ist Mangel an Vollständigkeit, und Ausführung. So wird mich nie eine Bildsäule befriedigen, die mich neben einem portraitartigen Kopfe Spuren eines idealischen Charakters der Fröhlichkeit, der Jugend, der Schönheit u. s. f. erblicken läßt, aber keinen dieser Züge ausführt. So sehe ich eine Hebe; ich erblicke jugendliche Umrisse, den Charakter der Jugend in einzelnen Zügen; aber auf dieser Hebe steht ein Kopf, von dem ich nicht sagen kann, daß er gerade zu dem Ganzen contrastire. Es ist ein jugendlicher Kopf; aber der einer Portraitstatue. Ich vermisse etwas, was mir zu wünschen übrig bleibt. Ich möchte so gern in diesem Kopfe eben das Ideal erblicken, das ich am Körper sah, und ich sehe, statt des Ideals, individuelle Natur. Wer je ergänzte Statuen in Menge sah, der empfand diesen Fehler gewiß mehr als einmal. Noch weit auffallender ist er in Gemälden neuerer Künstler, wo so oft eine Idee angelegt und angefangen wird, gleichwohl aber ohne Ausführung bleibt; wo wir nicht selten gänzlich in Ungewißheit bleiben, welchen Charakter wir der Hauptperson eines Gemäldes zuschreiben sollen; wo bisweilen das

Gewand mit bewundernswürdigem Fleiße bearbeitet und der Kopf ohne Ausdruck gelassen ist; wo vielmals die Wirkung ohne Ursache, Affekten ohne den Grund, der sie verursachte, erblickt werden. Die Vollständigkeit erfordert also von dem Künstler gleichen Fleiß in der Ausführung, der sich über alle Theile verbreitet. Aber es giebt auch hier Ausnahmen. Die erste macht der sogenannte groſse Styl, wenn das Ueberflüßige zur Verstärkung des Ganzen weggelassen ist, wenn kleinere Parthien dem Ganzen so untergeordnet werden, damit durch den Fleiß in diesen Dingen die Aufmerksamkeit nicht zerstreuet wird. Man nennt die Anwendung dieser Regel die Größe in den Formen, und die Fertigkeit darinnen den groſsen Styl. Aus dieser Ursache hat der Künstler im Apollo des Belvedere bey weitem sein unsterbliches Werk mit dem Fleiße in einzelnen Theilen nicht ausgeführet, den wir an dem Antinous oder Torso eben daselbst erblicken. Die zweyte und eine sogar nothwendige Ausnahme machen die Nebenwerke, welche die Alten nie mit dem Fleiße bearbeiteten, der die Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren abziehen kann. Im Gegentheil sündigen die neuern Künstler nur zu oft in diesen Stücken. Doch ich habe das

Aus-

Ausnahmen genannt, was eigentlich nur besondere Modificationen der Vollständigkeit sind. Denn Nebenwerke gehören nie zu den charakteristischen Zügen; und was der große Styl aufopfert, darf ebenfalls nichts Charakteristisches seyn. Eine andere mehr gegründete Ausnahme aber erlaubten sich die alten Künstler nicht selten, daß sie nämlich Theile ihrer Kunstwerke, die dem Auge entzogen wurden, vernachlässigten. So sind die Theile eines der vorzüglichsten Jupiter im Vatican, aus dem Hause Verospi hieher gebracht, minder fleißig bearbeitet. Weil nämlich, höchst wahrscheinlich, das Ganze ehemals eine höhere Aufstellung, als jezt, gehabt hat; und daher die Füße der sitzenden Statue dem Beschauer unsichtbar waren. So lassen sich dergleichen Vernachlässigungen an verschiedenen Statuen entdecken, die zu Florenz zu der Gruppe Niobe gezählet werden. Ein fliehender Sohn (Fabroni nr. 8.) war bey dem Künstler so gestellt, daß man ihn von hinten sehen sollte. Jezt sieht man ihn von vorn und bemerkt mindern Fleiß an diesem Theile. Im Gegentheil hat die Statue Niobe selbst an der Wand gestanden, daher ist der hintere Theil nicht ausgearbeitet.

Unvollständigkeit erzeugt Mangel, aber Mangel an Einheit erzeugt Widersprüche. Auch im Ausdrucke ist Einheit und zwar Einheit mit Mannichfaltigkeit, oder in der Künstlersprache der sogenannte Contrapost o, ein äusserst nothwendiges Stück. Das Ganze muß, was insonderheit die bildenden Künste anbetrift, in der Zeichnung, den Umrissen, in der Stellung, und der Theilnahme an der Handlung zusammenstimmen. Daß man nicht einen großen Kopf auf einen kleinen Körper setze, nicht den einen Fuß länger als den andern zeichne, nicht den Kopf eines Greises zu einem jugendlichen Körper paare, lehrt der Augenschein und es bedarf keiner weitern Erinnerung. Allein die Gesetze, welche der Künstler in Absicht dieser Eigenschaft zu beobachten hat, sind viel mannichfaltiger. Wir fordern von ihm nicht allein, daß seine Zeichnungen richtig sind, das heißt im bemerkbaren Verhältnisse gegen einander stehen sollen, obschon diese Regel viel sagen will; wir verlangen auch, daß dieses Verhältniß selbst dem, der es studirt, ewig wahr und vollkommen bleiben soll, das ist, was wir Feinheit der Zeichnung nennen. Das ist es aber auch, worinnen die alten Künstler, auch in ihren mit-

telmäs-

telmäſſigſten Werken, z. B. den alten Gefäßen, oder Sarcophagen, oder ſonſt andern Basreliefs, ewige Muſter für uns bleiben werden. Es verdiente dies vielleicht keiner Anmerkung, wofern nicht neuere Künſtler von Achtung gegen dieſen erſten Grundſatz der Kunſt fehlten. Durch ihre übrigen großen Eigenſchaften haben ſie ſich Achtung erworben und man ſcheint über dieſelben die Fehler der Zeichnung vergeſſen zu müſſen. Jene großen unter ſich ungleichen Menſchenfiguren, wo der Oberleib zu dem coloſſaliſchen Unterleibe gar nicht paßt; jene Frauen in Gemälden, deren deutſcher Rock über den Unterleib in derſelben Proportion herabhängt, als das römiſche Damengewand von dem Gürtel unter den Brüſten an; jene dem angemeſſenen langen Aerme, werden nie für harmoniſch zu dem Ganzen gehalten werden. Dieſe Einheit in der bildenden Kunſt zeigt ferner in dem, was man Ausdruck im engern Verſtande nennen kann. Der Bildhauer, der einmal in einem Theile eines Bacchus keimende Reife der Jugend, die vom Knabenalter zur Jugend übergeht, angelegt hat, darf nun, will er nicht im Widerſpruche mit ſich ſelbſt ſtehen, durchaus nicht volle Reife in andere Theile bringen. Das jugendliche

Colo-

Colorit einzelner Glieder muß, so rosenartig es im Gesicht, auf der Brust und an den übrigen Theilen des Körpers ist, eben so in den Extremitäten sich erhalten; und eben im Gegensatze das dunklere Colorit der spätern Jahre; wenn schon beydes nach Maasgabe jedes Gliedes sich abändert. Einheit erfordern ferner auch die Stellungen sowohl der einzelnen Figuren, als die Zusammenstellung mehrerer. Das Auge darf dabey durchaus keine Lücke, keinen Widerspruch finden. Der Körper steht unnatürlich, wenn der Fuß vorgesezt ist oder der Leib weit ausliegt und nicht jede sichtbare Muskel nun eine dem gemäße Richtung nimmt. Wie vollendet ist hierinnen Laocoon im Vatican. Das abwehrende Streben, die Spannung des Schmerzens zeigt sich von der zusammengepreßten Stirn an bis in die gestämmte Zähe, und mit der allergrößten Wahrheit malt sich die hinten übergebeugte Stellung des Oberleibes in jeder Muskel. Ein gleiches Meisterstück und Muster für diese Regel ist der sogenannte Ludovisische Fechter, jezt im Capitol, der sterbend noch einmal alle seine Kräfte zusammenrafft um sich wieder zu erheben, aber unter der Schwäche erliegt; und der sogenannte Borghesische Fechter, der im Ausfalle der

Ver-

Vertheidigung begriffen ist. Beyde zeugen von einer ausserordentlichen Uebereinstimmung in der Stellung. Eine gleiche Einheit fordern auch die Zusammenstellungen mehrerer Figuren in ein Ganzes, oder was man in der Malersprache Gruppirung nennt. Die Absicht bey dergleichen Gruppen geht in Rücksicht der Einheit nicht allein dahin, daß diese Figuren sich bequem übersehen lassen; sondern es wird auch erfordert, daß die einzelnen Theile eine Masse von angenehmen Formen ausmachen, an deren äussern Umrissen sich die Axe des Auges mit Leichtigkeit auf- und niederwälzt. Muster einer dergleichen Gruppirung sind die Ringer in Florenz. Sonst ist es der Bildhauerkunst nur sparsam erlaubt, sich in ein weites Gebiete einzulassen. Der Grund hiervon liegt darinnen, daß dieser Kunst es nicht, wie der Malerey vergönnt ist, ihren Schauplatz von dem Standorte des Zuschauers abzusondern. Hiermit verliert die Illusion; wir sehen mit der Gruppe zugleich das Zimmer, den Garten, in dem sie aufgestellt ist. Daher leisten auch dergleichen Gruppen in der Höhe und am Frontispiz der Gebäude noch am meisten, wo sie auch die Alten am gewöhnlichsten anbrachten. Noch mehr, die Bildhauerkunst entbehrt

hier

hier der Vortheile der Stellung, des Helldunkeln, Luftperspektivs, deren sich die Malerey bey ihren Gruppen bedient. Hängt nun ein großer Theil einer schönen Gruppirung von dem Zusammenhang und dem Ineinandergreifen der verschiedenen Figuren ab, so daß das Auge von einer zu der andern übergleitet; so geht gerade dies am meisten in der Bildhauerey verloren. Der Maler bedeckt die Absätze. Allein der Beschauer des Werks des Bildhauers darf nur seinen Standpunkt verändern, so erblickt er Lücken, Abbrechungen, welche durchgängig zu verhüten der Künstler nur selten genugsame Vorsorge treffen kann. Will man aber anrathen, daß das Kunstwerk nur in weiter Entfernung gesehen werden soll, so verliert das Auge jene Feinheiten der Umrisse, das Schönste an Werken dieser Kunst! Mit ungleich geringerer Gefahr und weit größerern Vortheilen legt der Maler seine Gruppen an. Eben darum verlangt man aber von ihm mit Recht, daß er die Regel der Einheit endlich auch im Ausdrucke und der Theilnehmung an der dargestellten Handlung beobachten soll. Davon gleich ein Mehreres. Es kann dieses auch sehr wohl in verschiedenen Figuren verschieden

Die Einheit des Ausdrucks nämlich schließt keinesweges die Mannichfaltigkeit aus. Sie befiehlt sie vielmehr. Wir haben die Mannichfaltigkeit in der Einheit schon oben erklärt. Sie besteht darinnen, daß so zusammenpassend die verschiedenen Theile eines Kunstwerks sind, eine so genaue Einheit durch das Ganze herrscht, dieses gleichwohl nicht verbietet, in den einzelnen Theilen, eine verschiedene Stellung, was man besonders den Contrapost nennt, nicht weniger ein verschiedenes Colorit, eine vielfältige Modification des Ausdrucks und der Theilnahme an irgend einer Handlung anzubringen, nur daß diese Verschiedenheit des Einzelnen mit dem Ganzen in keinem auffallenden Widerspruche steht. Die Natur ist hierinnen die Vorgängerin des Künstlers. Zwey Muskeln werden durch Eine Empfindung gespannt, allein sie fallen sich nicht gänzlich untereinander ähnlich aus. Zehn Menschen in einer Gesellschaft erschrecken, und der Schreck eines jeden drückt sich anders aus. Die Alten haben diese Regel schon hin und wieder beobachtet, in den Stellungen und der Abbeugung der einzelnen Theile aber doch mehr, als in dem Ausdrucke und der Theilnahme mehrerer bey einer dargestellten Handlung interessirter Personen. Da sie nämlich vorzüg-

lich gefällige und schöne Figuren zu liefern und den schönen Ausdruck der Seele in Ruhe darzustellen sich bey ihren bildenden Künsten zum Zwecke machten; so arbeiteten sie diese Regel nicht zu der Vollkommenheit aus, zu der die Neuern sie brachten. Oder vielmehr die Alten, bey der stärkern Reizbarkeit ihrer Nerven, nahmen sich einen engern Zweck, als wir, deren Einbildungskraft mehr gesättiget seyn will. Wenn wir also bey unsern Kunstwerken starke Eindrücke verlangen; so begnügten sie sich mit einer geistigern Sättigung. Der Ausdruck der Seele in Ruhe war ihnen das höchste Ideal der Kunst und wenn sie ja zu dem zweyten Gebiete derselben, zu dem Ausdrucke der Handlung, übergiengen; so mäßigten sie doch denselben dergestalt, daß nur wenig Eindrücke in den schönen Formen durch die Handlung selbst verursacht wurden. Daher erschienen in ihren Basreliefs und Gemälden die einzelnen Figuren beynahe ohne alle Theilnehmung an der dargestellten Handlung. Was sollen nun wir thun? Sollen wir in unserer Malerey ihnen nachahmen und ja den Reiz und die Schönheit der einzelnen Figuren nicht dem Ausdrucke der Theilnahme an einer Handlung aufopfern? Man hat seit Mengsens Zeiten

diese

diese Frage bejaht. Allein der Hofgerichts-Assessor von Ramdohr in seinem vortreflichen Werke über Malerey und Bildhauerkunst, dessen ich mich häufig bedient zu haben dankbarlichst rühme, S. 33. Th. II., hat dieselbe mit allem Rechte verneint. Denn dieser Vorschritt der Neuern ist ja offenbare Bereicherung der Kunst. Oder wollen wir den Geschmack, den ein Raphael, ein Guido, ein Corregio mit so vielen unsterblichen Werken gründeten, auf einmal verwerfen; alle diese Meisterstücke des Genies für fehlerhaft erkennen? Oder soll sich der Künstler nicht an den Geschmack seiner Nation anschmiegen, lieber Nachahmer seyn? Welche Forderungen, zumal da doch nicht gänzlich abgeleugnet werden kann, es lasse sich Schönheit und Ausdruck verbinden.

Eben so wenig geben die Alten andere Beweise, daß sie verschiedene Vortheile so ganz studirt haben, deren sich die Malerey, um ein schönes Ganze hervorzubringen, bedient.

Hieher gehört vorzüglich das, was man malerische Erfindung, Helldunkel und Luftperspektiv nennt. Malerische Erfindung nennt man vorzüglich die Bemühung, die Figuren eines Gemäldes so zu stellen, daß sie durch Mannichfaltigkeit und Einheit dem Auge

nehme Formen von Stellungen und Gruppen und zugleich eine leichte Uebersicht gewähren; ferner die Bemühung, solche Körper auszuwählen, die zur Färbung und Beleuchtung besonders geschickt sind. Man kann nicht sagen, daß die Alten dieses Stück der Kunst gänzlich verabsäumt haben; und man muß im Gegentheile gestehen, daß viele der neuern Maler in diesen Stücken die Sache zu weit getrieben und oft um einer guten Stellung willen, nothwendigere Rücksichten verabsäumt haben. Bey alle dem hat uns das nähere Studium dieses Theiles der Kunst in neuern Gemälden große Vorzüge verschaft. Ungleich mehr aber ist für die neuere Kunst, durch die Erfindung dessen, was wir Helldunkel in der Malerey nennen, gewonnen worden. Das Helldunkel — ein schwerer unverständlicher Ausdruck, den Dilettanten und Meister in der Kunst oft im Munde haben, ohne ihn zu verstehen, wenigstens ohne ihn entwickeln zu können — ist weit vom Colorit, von der Ründung und Beleuchtung, unterschieden, ob es schon mit dem ersten und lezten in naher Verbindung steht. Es besteht in der weisen Vertheilung heller und dunkler Parthien auf einem Gemälde, die theils von der wesentlichen Verschiedenheit der Farben,

in

in Rücksicht daß einige mehr, andere minder Licht auffangen, theils von der Masse des Lichts, die der Künstler zufließen läßt, abhängt.

Wir wollen versuchen, diesen gegebenen Begriff näher zu entwickeln. Durch Beyspiele scheint dies am glücklichsten zu geschehen. Wir müssen aber stufenweise verfahren und erst die Dinge unterscheiden lernen, die oft mit dem Helldunkel verwechselt werden. Der Maler stellt jetzt eine einzele Person auf; wir sehen Tizians berühmte Blondine. Das Bild hat bey der hellsten und reinsten Farbenmischung, blos durch die Abstufung der eigenthümlichen Fleischfarbe, die schönste Rundung und das vortreflichste Colorit. Es hebt sich ungemein hervor, und dabey sehen wir wahres Fleisch. Hier sind zwey Eigenschaften der Malerey, wahres Colorit und Rundung mit einander verbunden. Doch wir wollen dagegen ein anderes, ein Meisterstück des Carravaggio betrachten. Es ist sein auferstandener Christ. Hier ist ebenfalls Rundung, die Färbung aber, oder das Colorit ist weit weniger wahr.

Dieser Meister erzeugt die Rundung durch die schwärzesten Schatten. Noch oben drein

fehlt er in der Beleuchtung. Er läßt das Licht von obenher auf seine Gemälde fallen. Aber so sieht man die Gegenstände selten in der Natur. In diesem Meister lernen wir es also unterscheiden, daß nachgerade nicht allezeit Colorit mit Ründung und Ründung mit Beleuchtung ein und dasselbe sey. Noch mehr werden wir überzeugt, daß Colorit, Rundung und Beleuchtung ganz verschiedene Dinge sind, wenn wir Raphaels Werke betrachten. So unvergleichlich schön hier die Zeichnung, so unendlich wahr der Ausdruck ist, Ründung haben Raphaels Gemälde durchgängig, aber die lange Gewohnheit in Fresco zu mahlen hat Raphaels Oelmalerey verdorben. Sein Colorit kommt jenen Vollkommenheiten bey weitem nicht bey; und alle Vortheile einer guten Beleuchtung hatte Raphael eben so wenig in seiner Gewalt. Daher kommt es, daß seine Gemälde bey allen ihren Meisterzügen selten auf den ersten Blick anziehen, ja in einigen entstehen daher wirkliche Tadel, wie in seiner Transfiguration und der berühmten Stanze Attila, wo in der leztern sogar Attila im Schatten kommt. Wir nähern uns nun nach dieser Entwickelung der Verständlichkeit des Begriffes Helldunkel. Ein Gemälde braucht, um

wahr

wahr zu seyn, Ründung und Colorit, die Ründung wird vorzüglich durch die Beleuchtung befördert. Aber dieser Nutzen der Beleuchtung ist bey weitem nicht der einzige; durch sie erhält auch die Malerey den Vortheil einer schönen Aufstellung von Gruppen und in wiefern sie dazu dient, wird die Beleuchtung Helldunkel genannt. Indem nämlich der Künstler eine schöne Gruppe malen will, so können wir noch nicht sagen, daß er die Vollkommenheit seiner Kunst erreicht habe, wenn er diese Körper noch so schön gerundet und colorirt neben einander stellt. Wir verlangen mehr, wir verlangen auch in der Beleuchtung und Färbung Einheit neben der Mannigfaltigkeit. Wir wünschen die Hauptpersonen im vorzüglicheren Lichte, andere in dunklerm zusehen. Wir wollen, daß das Auge durch hellere und dunklere Parthien vergnügt werde. Diese schöne Abwechselung erlangt der Künstler durch die weise Vertheilung des Lichts und der Farben. Nicht alle Farben fangen so stark als andere das Licht auf; einige haben auch noch nebenher den Vortheil, daß sie dasselbe auf andere zurück werfen. Der Künstler wählt also helle Farben, wo er hervorziehen, und dunklere, wo er zurückweichen lassen will. Er

stellt ferner oft dunklere Gegenstände neben den lichtern auf, um das auf diese geworfene Licht zu verstärken. Noch mehr, er braucht zu dieser Hervorstellung und Zurückstellung das Licht, das er nach seinem Vortheil mehr auf die Gegenstände fallen läßt, die er auszeichnen, und minder ihnen zuströmen läßt, wenn er sie nicht auszeichnen will. Er weis, daß auch im Schatten Rundung möglich ist. Er stellt also diesen Körper im höchsten Lichte, jenen im Halbschatten, den andern im Dunkelschatten. Ja er vollendet seine Kunst noch dadurch, daß er sich dieses Licht aufspart, und durch eine wahre und richtige Leitung desselben oft wie von ohngefähr gewisse Theile hervorstechen läßt, was man im der Künstlersprache Accident de lumiere, wie die dunkeln Figuren im Vordergrunde, die das hintere Licht heraus heben, Repoussoirs nennt. Das Helldunkel giebt also den Gemälden Abwechselung, und hiermit Reiz; aber dieser Reiz darf nicht falscher Schimmer, er muß Wahrheit seyn. Nicht wo es schön ist, nein wo es die Natur erlaubt, soll der Künstler diese Abwechselung anbringen. Er soll es aber auch nach Absichten thun, nicht willkürlich, nein, wahr und weise soll die Vermischung des Hellen und

Dunkeln seyn. Der Ursprung des Lichts, die Leitung desselben muß in dem Gemälde immer deutlich angegeben werden, das Helle muß gegen das Dunkle contrastiren; es darf nicht hin und her zerstreuet, sondern muß in leicht abzusondernde Massen abgetheilet seyn: das Colorit, mit dem er diese Abwechselung erfolgen läßt, muß so wahr, so aus der Natur erborgt, als die Zeichnung richtig seyn; endlich müssen auch die Uebergänge vom Hellen zum Dunkeln und umgekehrt, leicht und allmählich fortschreiten, weil das Auge das Abstechende und Schneidende haßt.

Eben aus diesen Gründen vereinigt das Helldunkel noch die Erforderniß anderer Eigenschaften in sich, die wir vornämlich in zwey Worten, Pyramidalgruppe und Luftperspectiv genannt, zusammenfassen. Man muß es nämlich sehr bald bemerken, daß zusammengestellte Figuren, wenn sie sich an Größe und Stellung gleich sind, eine unangenehme Einförmigkeit hervorbringen. Man macht sie daher an Größe verschieden, und verbindet das Ganze zu einer Form, deren Grundfläche sich unvermerkt gegen die Höhe zu verschmälert. Das ist die Pyramidalgruppe, welche grossen Compositionen, um Mannigfaltigkeit mit

Einheit schön zu verbinden, unentbehrlich ist. Eben so leicht drang sich eine zweyte Bemerkung auf, nämlich die, daß je weiter ein Gegenstand von uns ist, desto mehr seine Farbe, und also zugleich Licht und Schatten, an Lebhaftigkeit verliert. Diese Bemerkung hat dem Luftperspectiv das Daseyn gegeben, oder die Regeln erfinden lassen, nach welchen sich Licht und Schatten und die davon abhängende Färbung, nach Maaßgabe der Entfernung der Gegenstände und der dazwischen tretenden Luft, verändern.

Ein großer Zeitgenosse von uns, soll uns nun die große Aufopferung Leopolds von Braunschweig nach diesen Regeln schildern. Er wird den Augenblick wählen, in dem der Prinz das Kahn besteigt, und jene erhabene Worte ausspricht: „Auch jener Leben ist kostbar!“ Eine Aussicht auf den Fluß zeigt die Wuth des verheerenden Wassers, zeigt halb mit Wellen bedeckte Unglückliche. Der eine derselben, dem Prinzen näher, klammert sich mit Todesangst an einen Baumast, der unter ihm bricht. In weiterer Entfernung erblicken wir von dem Hügel eines mit Wellen umgebenen Hauses eine Familiengruppe, den Gatten und die Gat-

tinn,

tinn, die ihre Hände ängstlich nach dem Ufer ausstrecken. In allen zeither erwähnten Gesichtern ist Angst ausgedrückt, doch diese in verschiedenen Graden, der nähern Gefahr, des Alters und Geschlechts. Diese Unglücklichen sind aber insgesamt für den Beschauer entfernt. Den Gesetzen des Luftperspectivs gemäß, hält er jene Familiengruppe mätter, als den am Baum, und diesen mätter als den Prinzen, und die, so ihn umgeben. Wir kommen nun zu dem Vordergrunde. Hier ist der Prinz der Hauptgegenstand des Gemäldes, er ist am lichtesten colorirt, und zeichnet sich vor dem Ganzen aus. Vor ihm ganz vorn an, steht im dunkeln Schatten mit ehrerbietiger Bitte ein Soldat seines Regiments, den Hut in der Hand, und sein Kind, das einst von dem Prinzen Erziehung erwartet, auf dem Arm. Dieser Soldat dient zum Repoussoir, das volle Licht auf den Prinzen zu leiten, der eben das leere Boot besteigt. An den Arm, in welchem er das Ruder hält, hängen sich seine Freunde mit der Bitte im Gesicht, seiner zu schonen; ein Mütterchen fleht ihn auf den Knien seiner zu schonen; Officiere seines Regiments halten ihn an dem Arme, die er zurückstößt; seine Officianten flehen ihn mit er-

schrockener Gebährde an. Die Gruppe derselben erscheint in verschiedenem Lichte, das zu der Person des Fürsten sich abstuft, im Helldunklen. Vor ihm stehen zwey Schiffer mit entschuldigender Gebährde; der Prinz blickt sie mit einer Miene an, die ihnen ihre Zaghaftigkeit vorwirft. Einige andere Schiffer hinter diesen lassen troz des Schattens, in dem sie gehalten sind, elende Gefühllose und die Sprache auf ihren Gesichtern erblicken, wie kämen wir dazu, uns für jene aufzuopfern? Hinter dem Prinzen am Ufer hat der Maler sich noch einiges Licht aufgespart, um in dasselbe eine Gruppe von unthätigen Mitleidigen, weinenden Frauenzimmern, und vornehmen Weichlingen zu setzen, auf deren Gesicht sich Mißbilligung des großen Entschlusses zeigt. Hier hat also der Maler Gelegenheit, alle Regeln der Mannigfaltigkeit in der Einheit, das Luftperspectiv nach seinen Graden, Mannigfaltigkeit im Ausdrucke, ein wohlgeordnetes Helldunkle in den einzeln Gruppen, bald durch Licht und Schatten, bald durch Wahl der Farben, das aufgesparte Licht (accident de lumiere) und einen Rückwerfer desselben (Repoussoir) anzubringen. Alles, jene Aengstlichen, die aus der Ferne zurufen, die Freunde, die ihn bitten, die

Schif-

Schiffer, die sich entschuldigen, die Weichlinge, die seinen Entschluß mißbilligen, und der trozige Pöbel von Fischern, der keine Veranlassung sieht, sich in Gefahr zu begeben, weist auf den großmüthigen Prinzen zurück. Helle und dunkle Parthien wechseln ab, sind aber so gestellt, daß sie aus dem dunkeln Vordergrunde in pyramidalischer Verstärkung das Licht auf ihn hinleiten.

Man verzeihe diese Ausschweifung. Ich hielt sie nicht ganz für unnütz, da wir doch die Alten in steter Beziehung auf die neuere Kunst studiren, bey alle dem aber nicht vergessen sollen, dieser Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Neue Eigenschaften, die wir von dem Ausdrucke des Künstlers erwarten, sind Grazie und Neuheit. Der Ausdruck soll nicht nur höchst wahr, höchst vollständig seyn, er soll nicht nur Einheit mit Mannichfaltigkeit verbinden: wir verlangen, daß er zu dem allen noch Reiz und Grazie hinzusetze. Es läßt sich schwer fragen, worinnen diese bestehe. Es giebt eine Zierlichkeit in der Zeichnung, es giebt eine Grazie der Stellung, es giebt eine Grazie des Ausdrucks, wie eine Grazie im Colorit und in der Beleuchtung; und alle diese geben für den schönen Künstler das, was man

Zau-

Zauber und das Anziehende nennt. Grazie ist überhaupt die jüngere Schwester der Schönheit. Sie beruhet auf einer Vollkommenheit der kleinen Theile, deren Beschauung in uns eine Art von Frohsinn erweckt. Der Dichter der Grazie darf uns nichts Weitaussehendes, keine großen Thaten und Handlungen schildern; er muß nur von alltäglichen Dingen, von Gegenständen für einen fröhlichen Anblik, sprechen. Er muß aber in seinem Ausdrucke diese alltäglichen Dinge bis in die kleinsten charakteristischen Züge verfolgen und diese mit einer edeln Simplicität darstellen. Der Musiker, der Grazie in seine Kunstwerke legen will, muß durch die Zusammensetzung der leichtesten Töne, durch die leichtesten Uebergänge dafür sorgen. Die Zeichnung erlangt Grazie, wenn sie mit der größten Zuverlässigkeit und Leichtigkeit von einer geübten Hand ausgeführt und bis auf die kleinsten Theile abgerundet ist. Wir erblicken Grazie in den Stellungen, wenn diese nach Maasgabe der Natur, die nicht um einen Grad aus ihrer Lage verrückt ist, nachgeahmt sind. Wir finden sie im Ausdrucke, wenn die Züge auf eine edle Art übereinstimmen; im Colorit, in der Beleuchtung, wenn wir beydes mit einem Fleiße ausgeführt antreffen, der

keinen andern Zweck hatte, als den zu gefallen; aber auch mit einer Leichtigkeit, die da glaubend macht, ein Hauch habe dieses Bild auf die Tafel geblasen, was die Italiener insonderheit il sfumato nennen. Das Wesen der Grazie liegt tief in unserer Natur; wir erstaunen über eine Vollkommenheit von seltener Natur, wir bewundern sie, und die Freude über ihren Anblick ist blos relativ. Aber eine Vollkommenheit, welche auf einer geringern Stufe steht, deren wir uns bemächtigen zu können glauben, gefällt uns wohl, vergnügt uns. So etwas glaubt jeder erschaffen zu können; darum überredet sich jeder, das, was er hört, sieht und beschauet, sey für ihn, ganz eigentlich für ihn da. Grazie kann mit höherer Schönheit verbunden werden; aber man empfindet sie für sich. Ein Held trete mit Anstand auf; seine großen Züge zu fassen, in ihnen zu lesen, wird nicht jeder fähig seyn: aber jeder wird Wohlgefallen an seiner natürlichen Stellung finden. Vielleicht daß er sie selbst auf eine Zeitlang annehmen und nachahmen wird. Der Künstler stelle den Kopf eines Jupiter mit Zügen voll von Majestät auf; und er lasse neben ihm einen Melpomenen Kopf, gebildet nach dem im Vatican, seinen Platz finden.

den. Dort jene Größe wird uns Bewunderung abpressen, diese aber wird uns fesseln. Gleichwohl ist der Unterschied kein anderer als dieser, daß dort der Künstler vollkommenere Züge, hier Züge einer niedern Natur bis auf das geringste Detail vollendete, daß er alles, was diese Züge sagen wollen, in sie legte, und uns nicht zumuthet, etwas Höheres dabey zu denken. Einfalt der Natur, Einfalt, wie sie in jugendlichen Körpern sich finden läßt, gehört also ganz ohnfehlbar zur Grazie; aber es gehört dazu noch etwas, Grazie muß auch freudige Bilder in uns erwecken. Bald macht sie das eine, bald das andere aus. Heiterkeit und helle Beleuchtung wirkt diesen Frohsinn allezeit in uns; daher sind dem Auge die lichtern Farben angenehmer als die dunkeln, daher ergözt uns ein heiterer Himmel mehr, als ein düstrer Tag; und dasselbe findet auch auf Gemälden statt. Vielleicht aber stammt selbst dieser Frohsinn, den wir dabey empfinden, eigentlich nur davon ab, daß dann das Auge seiner selbst mächtiger, die Gegenstände zu unterscheiden, und so sich ihrer ganz zu bemächtigen fähiger ist. Doch eben da, wo für diese Vollkommenheit der Kranz liegt, liegt auch der Tadel. Der Künstler gehe in seinem Fleiße

einen

einen Schritt zu weit und sein Kunstprodukt wird kleinlich und trocken. Er verrathe es, daß er gefallen will, er überschreite die simple niedere Vollkommenheit um einen Grad und sein Ausdruck wird süßlich, seine Grazie affektirt, er selbst in dem, was er liefern will, maniert.

Beynahe von demselben Fleiße im Ausdrucke hängt auch die Neuheit ab, nur daß hier der Künstler denselben mit weiser Auswahl über hohe, wie über niedere Natur, über ernsthafte, wie über gefällige Gegenstände verbreitet. Neuheit aber ist für den Künstler eine äusserst gefährliche Klippe. Die Schwierigkeiten, neu zu seyn, werden mit jedem Jahre größer; und man wird oft künstlich und maniert, indem man neu zu seyn glaubt. Es giebt hier mehrere Abwege. Bald wird der Künstler diese Neuheit in dem mühsamsten Fleiße, bald in einer gefälligen Leichtigkeit suchen. Dies leztere erheben die Italiener vorzüglich an ihren Künstlern. Sie nennen es con spirito malen, wenn der Maler ihnen seine Gegenstände in einem neuen Lichte zeigt, neue Allegorien wagt, im Ausdrucke bis zur Carricatur deutlich zu werden sucht und doch alles dies nur auf die Tafel hingeworfen zu

haben scheint. Doch bey dieser Neuheit geht aller gute Geschmack verloren. Der Künstler hat sich daher vor nichts mehr zu hüten, als vor dem Bestreben, auf diese Art neu zu werden. Ungleich richtiger sucht er diese Neuheit auf dem offenen und geraden Wege der Vollkommenheit. Je bestimmter und richtiger seine Zeichnungen, je vollständiger und wahrer sein Ausdruck, sein Colorit, seine Beleuchtungen sind, je sicherer er die Vortheile, die ihm seine Kunst giebt, Einheit mit Mannichfaltigkeit zu vereinigen anwendet: desto gewisser, desto zuverlässiger ist der Anspruch, den er auf Neuheit macht.

Allerdings ist Simplicität im Ausdrucke des höhern, wie des niedern Gegenstandes, der Schönheit wie der Grazie, für jeden, besonders den bildenden Künstler ein unumgänglich nothwendiges Erforderniß. Der Künstler soll das, was er leistet, ohne großen Aufwand, ohne ein sichtbares ängstliches Bestreben, hervorbringen. Ist es möglich mit einem Zuge sein Werk zu vollenden, desto besser. Er soll den Ausdruck des Affekts ohne ängstliche Geberdungen, die Grazie, die Schönheit seiner Züge, seines Colorits, ohne Minauderie geben. Er soll mit seinen Talenten haus-

zu-

zuhalten verstehen, bald das Schwere, das Große dem Leichtern und Kleinen, bald das Kleinere dem Großen aufzuopfern verstehen. Er soll über die Theile nie das Ganze vernachläßigen. Und so soll der wahre Künstler, fordern wir, in seinem Ausdrucke uns nichts weniger als die Mühe erblicken lassen, die es ihm kostete, dieses Kunstwerk, das wir vor unsern Augen sehen, zusammenzusetzen. Bey alle dem giebt es auch hier einen Adwen. Leichtigkeit ist nicht Vernachlässigung und Vernachlässigung nach Grundsätzen ist himmelweit von jener eilfertigen Gleichgültigkeit gegen alle Regeln unterschieden. Die größte Simplicität erfordert die höchste Fertigkeit in der Beobachtung der nothwendigen Regeln, eben so sehr, als eine weise Enthaltung von alle dem, was die Aufmerksamkeit zerstreuet und von dem Hauptgegenstande abzieht.

Ich komme nun auf die höchste und vorzüglichste Eigenschaft alles Ausdrucks, auf das, was man Schönheit nennt. Schönheit überhaupt läßt sich leichter empfinden, als beschreiben. Sie besteht aus der Zusammensetzung aller zeither beschriebenen Eigenschaften; sie macht aber auch etwas für sich Bestehendes und ganz Eigenes aus. Es giebt eine Schön-

heit des Gedankens, aber auch eine Schönheit des Ausdrucks. Es giebt eine sichtliche Schönheit und eine Schönheit in Werken, die nicht für das Auge sind. Es giebt eine natürliche und eine idealische Schönheit. Wie werde ich fähig seyn, alles dieses meinen Lesern zu entwickeln und unterscheiden zu lehren. Doch wenigstens ein Versuch hierüber ist nothwendig.

Von der Schönheit des Gedankens habe ich schon oben gesprochen; jezt ist also nur die Rede von der Schönheit des Ausdrucks. Die Schönheit des Ausdrucks hat aber insonderheit zwey Hauptbeziehungen. Sie besteht einmal vor sich und dann in Rücksicht und Verbindung mit dem Gedanken. Ich muß dieses deutlicher zu machen suchen. Jede der schönen Künste hat ihren eigenen Ausdruck, die Dichtkunst, wohlklingende Worte; die Bildhauerkunst und Malerey, schöne Formen; die Musik, Töne; die Schauspielkunst und Tanzkunst, Geberden und Bewegungen. In diesen verschiedenen Arten des Ausdrucks giebt es an und vor sich und ohne Beziehung auf den Gedanken, eine sinnliche Vollkommenheit. Daß die Bildhauerkunst schöne Umrisse von reizenden Gestalten und Gesichtern zeigt, daß die Malerey eine vollkommene Zeichnung, ein täuschendes Colo-

rit

rit hervorbringt; daß der Dichter eines wohlklingenden Versbaues wohllautender Worte sich befleißige; daß die Musik angenehme, das Organ des Ohrs vergnügende Töne schafft; daß die Schauspielkunst wohlgefällige Geberden, die Tanzkunst vergnügende Bewegungen darstellt; das ist die Schönheit des Ausdrucks an und vor sich, und diese fordern wir, der Künstler mag zu seinem Gegenstande wählen, welchen er will. Ja wir verlangen diese Vollkommenheiten ohne Ausnahme an schönen Kunstwerken zu sehen, der Gedanke sey übrigens welcher er wolle. Der Bildhauer, der Maler soll uns nie eine verzeichnete, ja selbst keine unvollkommene und fehlerhafte Natur darstellen. Der Klang des Instruments der Stimme, deren sich der Musiker bedient, soll nie widrig; die Bewegung des Tänzers nie schwächlich und unvollendet seyn. Ja wir verlangen nicht allein negative, wir verlangen auch positive Vollkommenheit, die schönsten Gestalten, die angenehmsten Töne, die reizendesten und gefälligsten Bewegungen. Denn Schönheit ist der erste Zweck aller bildenden Künste. Ihm muß, wenn es darauf ankommt, daß die Kunst nichts widriges liefern soll, selbst die Wahrheit weichen; und eine

schöne Wahrscheinlichkeit ist den Künsten mehr als häßliche Wahrheit.

Doch nächst dieser Schönheit, die vor sich besteht, fordern wir auch von der schönen Kunst mit Recht Schönheit des Ausdrucks in Verbindung mit dem Gedanken. Diese liefern nun vorweg alle die Eigenschaften, welche wir zeither beschrieben haben, Wahrheit, Vollständigkeit, Einheit, Mannichfaltigkeit, Grazie, Neuheit und Simplicität. Allein es giebt auch ausserdem noch ein gewisses Höchstes, ein Summum, das wir zwar nicht in jedem Kunstwerke zu fordern berechtiget sind, das wir aber mit allem Rechte als die höchste Vollkommenheit der Kunst betrachten. Dieses Summum besteht darinnen, daß die an und vor sich bestehende höchste Schönheit des Ausdrucks zugleich mit der allergrößten und gewissesten Wahrheit den Gedanken liefere, den die Kunst ausdrücken und darstellen will. Diese Bemerkung zeigt uns nun, daß es in der Schönheit der Kunst Stufen gebe. Der Künstler kann seinen Ausdruck an und vor sich bis zur höchsten Vollendung gebracht haben. Er kann durch seinen Ausdruck mit Wahrheit, Vollständigkeit, Harmonie, Grazie und Simplicität den Gedanken ausdrücken, den er ausdrücken will.

Er

Er kann aber auch den höchsten schönen Ausdruck mit der größten Wahrheit in seinem Kunstwerke vereinigen. Auf der ersten Stufe der Kunst stunden unbezweifelt die Alten in ihren bildenden Künsten; auf die zweyte haben sich unter den neuern Malern vorzüglich unsere größten Meister emporgeschwungen. Die dritte ist für beyde nur noch relativ. Die alten bildenden Künstler haben sie in einigen ihrer Kunstwerke, besonders denen der Bildhauerey, in so fern nämlich diese Schönheit in Ruhe schildert, unbezweifelt erstiegen und auch einige der neuern Maler sind ihnen hierinnen nachgegangen; im Ausdrucke einer thätigen Seelenäusserung aber ist sie noch ein leeres Gebiet, wohin sich bis hieher noch kein Künstler emporschwung; und wir können zweifeln, ob es je ein Sterblicher zu thun fähig werden wird.

Dies von dem, was man Schönheit im Ausdrucke nennen kann, überhaupt. Man lasse mich nun einige nähere Bestimmungen für die bildenden Künste insonderheit beyfügen. Ihr Ausdruck beschäftiget sich mit schönen Formen. Woher soll der Künstler diese nehmen? Die Antwort ist leicht: Aus der Natur. Aber was ist schön in der Natur? Ungleich schwerer läßt sich dieses beantworten. Schönheit in

natürlichen Formen ist äusserst relativ. Eine andere Schönheit sah der alte Grieche, eine andere der alte Aegypter, vor sich, eine andere unser neuerer Künstler; und so hat fast jede Nation ihre besondern Grundsätze von dem, was sie schön nennt, die sie aber nach der Natur um sich her festsezt. — Physiognomie ist eben so wenig das, was wir Schönheit nennen, der Ausdruck der Unschuld, der Freude, der Größe und Hoheit der Seele kann sich auf einem schönen Gesichte lesen lassen, er kann dasselbe beseelen und so verschönern. Nur Schönheit ist etwas anderes. Indeß läßt sich nicht leugnen, daß es allerdings gewisse allgemeine Grundsätze der Schönheit giebt, welche endlich alle Nationen dafür erkennen müssen. Ihre Grundlagen sind Ebenmaas, Simplicität und leichte Verbindung. Eine Nase, die entweder das Gesicht im Profil eindrückt, oder dem Profil selbst eine widrige Krümmung giebt, die platte Nase des Negern, wie die Habichtsnase und die eingedrückte Nase beleidiget das Ebenmaas und die Harmonie, und wird nie von dem, der die Schönheit der Natur studirt, für schön gehalten werden können. Eben so widrig ist ein zu sehr vorgestreckter Bauch, ein allzuhohler Rücken, ein

platter Fuß, eine knöcherne Hand. Doch der verneinende Begriff der Schönheit läßt sich weit leichter bestimmen als der bejahende und es verhält sich hier, wie Winkelmann sehr richtig sagt, wie mit der Gesundheit und Krankheit, diese fühlen wir, jene nicht. Es ist aber nothwendig, zuerst den negativen Begriff zu berichtigen, ehe man zu dem positiven übergehen kann. Wir bestreiten damit vorzüglich die falschen Meynungen, die wir in der Jugend, oder nach der Meynung anderer, eingesogen haben; und ehe wir diese ablegen, können wir schwerlich zu einem richtigen Urtheile über das, was Schönheit ist, gelangen. Nächstdem also, daß Physiognomie nicht Schönheit der Formen ist, haben wir uns insonderheit zu hüten, daß wir nicht das, was unsere Sinne reizt, mit dem, was schön ist, verwechseln. Unsere Sinne mengen sich hier nur zur leicht ins Spiel. Diese werden oft von einer hübschen Figur, die Geist, Leben und Bestreben zu gefallen zeigt, auf dem ersten Anblick angezogen und erregt. Da nun eine hohe Schönheit mehr ernsthaft als leichtfertig ist, so gefällt sie gewöhnlich auf den Augnnblick weit weniger, als eine andere mit Reizen versehene. Daher vergöttert der Jüngling oft ein mit brünstigen schmachtenden

Reizen versehenes hübsches Gesicht; da er im Gegentheil vor einer weit schönern Frau, die Zucht und Wohlstand in ihren Zügen und Geberden zeigt, ungerührt vorbeyeilt. Diese unreifen ersten Eindrücke bilden gewöhnlich die Zeichnung des Künstlers, die er, wie der Knabe die frühesten Schreibzüge, lebenslang beybehält, wofern er nicht nach bessern Mustern, die uns die Alten von Schönheit vorzeigen, seine Hand, wie seinen Geschmack und sein Urtheil, hierüber verbessert. Die Farbe trägt ferner zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe und ihre Formen. Allerdings giebt die weiße Farbe die meiste Empfänglichkeit; und ein schön colorirtes Gesicht im Gemälde wird ewig vor der schönen Bildung in der Bildsäule das vorausbehalten, daß es auf den Augenblick stärker an sich zieht. Indeß kann auch ein Mohr schön seyn und wir besitzen ungemein schöne Köpfe aus dem Alterthume, die in schwarzen und grünen Basalt gehauen sind, denen aber gleichwohl dieser Stof nicht nachtheilig ist.

Also weder Physiognomie, noch Farbe, noch Reiz in der Bildung ist es, was dem Künstler das Schöne in der Natur zeigt; aber dagegen, wo er Ebenmaas, Einfalt und eine

leichte

leichte ununterbrochene Verbindung aller Theile antrift, da kann er getrost Schönheit zu finden erwarten. Diese Schönheit findet sich meist an den Körpern jugendlicher und zum Theil weiblicher Figuren. Hier bestehen noch alle Züge in ihrer ursprünglichen Einfalt. Hier ist der Körper noch nicht ausgebildet genug, um die Uebergänge bemerkbar werden zu lassen; oder die Natur hat noch nicht angefangen, ihr Werk wieder aufzulösen, wie im Alter. Daher fließen die Muskeln ungleich mehr zusammen, das Fleisch ist rundlicher und weicher. Alle Bewegungen dieser Körper bilden schöne wellenförmige Umrisse. Von hier aus also muß die Abstraktion ausgehen, die in menschlichen Körpern, das was schön in der Bildung und Figur ist, bestimmen will. An diese muß sich vorzüglich der Künstler halten, der sichtliche Vollkommenheit der Natur getreu nachbilden will. Das Ebenmaas ist die erste Grundlage desselben; damit verbindet sich aber auch zugleich die Regel der Einheit. Ein Glied, ein Theil des Menschenkörpers, der die von der Natur angenommene Proportion verlezt, zu kurz oder zu lang ist, tritt gleichsam aus seiner Einheit heraus. Die Alten haben diese Proportion aufs genaueste studirt und was noch

meh-

mehrere Bewunderung verdient, es streng unter einander beybehalten. Wir werden bald unten die Grundsätze angeben können, denen sie hierbey gefolgt sind. Die zweyte Grundlage ist die Simplicität. Durch diese wird das Ebenmaas erst erhaben, so wie alles, was vollkommen und groß ist, durch Einfalt noch größer wird. Es wird dadurch nicht etwan enger eingeschränkt, oder verliert von seiner Größe, wenn es unser Geist, wie mit einem Blicke übersehen und messen und mit einem einzigen Begriffe einschließen und fassen kann. Vielmehr stellt eben diese Begreiflichkeit es uns in seiner vollen Größe dar, und unser Geist wird dadurch erweitert und erhoben, indem er gewiß wird, daß er dasselbe fassen kann. Im Gegentheil verlieret alles das von seiner Größe, was wir zertheilet betrachten müssen, oder, durch die Menge der zusammengesezten Theile verhindert, nicht auf einmal übersehen können. Diese Einheit macht also es dem Künstler zum strengsten Gesetze, nie das Nothwendige dem Ueberflüssigen, nie Treue und Wahrheit, am allerwenigsten aber den leichten Begriff des Wohlgeordneten und schnell zu Fassenden der Sucht aufzuopfern, um eine Menge von unbestimmten Gefühlen, oder die Wahrnehmung der

Ge-

Geschicklichkeit des Künstlers durch Abwechselung unbestimmter Formen, in dem Beschauer zu erwecken. Wie diese Regeln beobachtet werden sollen und beobachtet werden können, kann dem Künstler und Kunstliebhaber keine Beschreibung so deutlich machen, als ein einziger Anblick der Antike. Mit so großer Gewissenhaftigkeit aber dieses von jedem Künstler geschehen muß, eben so sorgsam muß er seyn, der Natur die Uebergänge von einem Gliede zum andern, von dieser Muskel zu jener abzulernen. Nichts unterstüzt Einheit und Ebenmaas, Simplicität und Größe in Miene und Stellung mehr als dies. Jeder zu rasche Uebergang, jede abgebrochene Wendung beleidigt das Auge.

Doch selten nur, oder wie wir mit Wahrheit sagen können, niemals, vereinigen sich alle Schönheiten in einem einzigen Körper. Der Künstler also, der sichtliche Schönheit studiren und in seinen Werken darzustellen sich vornimmt, leistet noch nicht genug, wenn er einzelne schöne Körper in der Natur nachbildet. Wir fordern von ihm, daß er sie auch von ihren Fehlern verbessern; oder noch mehr, eine Auswahl vieler schönen Theile aus einzelnen Körpern anstellen und sie in ein vollendetes Ganze vereinigen soll.

soll. Dieses heißt, im engern Verstande in den bildenden Künsten, Ideal. Doch es giebt auch ein Ideal, das nicht schön heißen kann; idealisch und schön darf daher nie verwechselt werden. Damit aber dieses sein Ideal nicht zum elenden Flickwerke werde, muß der Künstler die einzelnen Züge nach der vollkommensten Kenntniß des Ebenmaaßes anordnen, sorgfältig das, was zu dem Ganzen nicht paßt, abfeilen, und auf die natürlichste Art, ohne Ueberladung, dasselbe verbinden. Also auch hier giebt es keine andern Regeln für die Schönheit und kann nie andere geben. Aber auch hier zeigt die Antike am sichersten, wie diese Regeln angewendet werden müssen, um ein schönes Ideal hervorzubringen. Vom Ideal der Alten bald ein Mehreres.

Folget nun der Künstler diesen Regeln, so wird seine Zeichnung das werden, was die Zeichnung der Alten war, wir werden darinnen Leichtigkeit und Zuverlässigkeit der Hand, die richtigsten Verhältnisse, leicht in einander laufende Junkturen, eine ungemeine Annehmlichkeit der Stellungen, und eine absichtslose Leichtigkeit und Einfalt im Wurfe der Gewänder bewundern. Er wird ferner nach Maasgabe der Kunst, für welche er arbeitet, ent-

weder

weder als Bildhauer seinen Umrissen die schönste Vollendung geben und uns in dem Spiele seiner Muskeln wahres Fleisch, aber schönes jugendliches Fleisch, wo alles in einander fließt, fühlen lassen und uns in den Fall setzen, welchen Standpunkt wir auch nehmen wollen, stets in seinem Kunstwerke neue Schönheiten, neue Vollendung aufzuspüren. Oder er er wird als Maler der Natur sein Colorit abborgen, Licht und Schatten mit demselben eigenthümlich abstufen. Er wird seine Gegenstände so kunstlos und doch so wahr beleuchten, daß wir bis zum Ergreifen damit getäuscht werden. Er wird die Uebergänge der Farben und des Lichtes so leicht, so zuverlässig, als die Natur, anlegen. Er wird endlich die neuerfundenen Vortheile seiner Kunst so wohl benutzen, daß unser Auge immer mehr durch den Anblik seines Kunstwerks gesättiget wird. — Und so weit hätten wir ihn denn auf die erste Stufe der sichtlichen gebildeten Schönheit erhoben.

Allein es ist noch eine andere Stufe übrig und wir wünschen zu unserm Vergnügen, daß er auch diese erreichen möge, das ist die Schilderung der Seele in schönen und großen Formen. Diese Stufe haben die Alten, was den Ausdruck der Seele in Ruhe und solchen Bewegun-

wegungen, die keine starken Aeusserungen hervorbringen, anbelangt, in der That erstiegen und hierinnen sind sie abermals unsere Muster geworden. Troz des Ideals von Schönheit nämlich, haben sie ihre Werke personificirt, ihnen einen Charakter von Individualität gegeben und sie, so sehr sie dieselben anfangs von aller gemeinen Menschennatur absonderten, damit wieder zu derselben zurückgebracht. Ihre Personen, ihre Bildungen, ihre Gewächse sind keine Abstrakte, sie sind nur Zeugungen einer höhern und geistigen Natur. Dahin leitete sie, ganz ungezweifelt, das in einem stets gesicherten Gange fortschreitende Studium der Natur, aus welcher sie die prägnantesten Züge aushoben, durch die in den Menschen nicht allein seine seelischen Eigenschaften, sondern auch seine Lage und Beschäftigungen sich äussern. Und wir, wollen wir anders zu derselben Vollkommenheit gelangen, müssen an ihrer Hand denselben Weg antreten. Einige der Neuern haben hier etwas geleistet, ein Guido erreichte die ideallsche Lieblichkeit der Alten und ein Mengs trug die beßten Meisterstücke mit vielem Glücke auf die Tafel über. Es läßt sich aber doch nicht leugnen, daß dieses nur Nachahmung, mehr Copie als Selbststudium war. Würde

der

der heutige Künstler mehr den einfachen Weg der Alten geführt, herrschte unter ihm nicht zu sehr die Sucht original zu seyn: so würden wir vielleicht schon längst die Alten eingeholt, ihr Studium würde sich in uns in Saft und Blut verwandelt haben. Wir würden dieselben Gesetze der Schönheit, die sie so übereinstimmend befolgten, befolgen, aber wir würden sie unserm Nationalgeschmacke nach anwenden. Dann würde auch jener allgemeine Charakter sichtlicher Schönheit, nicht nur jene zauberischen, idealischen Umrisse, jene leichten Stellungen, sondern auch die so ganz zu ihnen passenden Züge einer durch mehrere Grade verschiedenen Holdseligkeit, Grazie, Erhabenheit und Größe unter uns herrschender Geschmack, die Natur um uns her dadurch veredelt und die neuere Kunst gleich der alten wahrhaftig schöne Kunst geworden seyn. Anstatt daß wir unsere Künstler mit jedem Augenblicke durch Gebote: seyd neu! folgt der Natur! von dem geraden Wege zu diesem Ziele abrufen. Die höchste Schönheit in Schilderungen der Seele in Ruhe auszudrücken, verstunden also die alten Künstler vollkommen. Dabey aber blieben sie stehen und wagten jenseit dieses Gränzplatzes nur seltene Vorschritte. Sie gaben ihren

Köpfen mehr den physiognomischen, als den pathologischen Ausdruck, schilderten weit seltener die Seele in leidenschaftlicher Bewegung, als sie ihre Eigenschaften in ruhigen Zügen darlegten. Hier fragt es sich: darf die Kunst vielleicht nicht weiter gehen, wenn sie anders körperliche Schönheit in sich vereinigen und nicht vielmehr derselben verlustig seyn will? Man hat diese Frage bejaht. Man hat zu behaupten gesucht, daß damit der Eindruck des Wohlgeordneten und leicht zu Fassenden, der bey dem Gefühl der Wohlgefälligkeit der Formen zur Grundlage diene, nur selten bestehen könne. Doch dieser Behauptung widerspricht sogar bereits die Erfahrung. Die Alten haben mit der höchsten Schönheit die leidenschaftlichsten Ausdrücke vereinigt. Man setze das Gesicht des Laocoon in Ruhe, sagt selbst Mengs, so kommt es an Schönheit dem Apollo bey. Und welcher leidenschaftliche Ausdruck malt sich doch in dieser Gruppe? Ist ein Verwundeter, der seine lezten Kräfte anwendet, eine schwermüthige Electra nicht eben so schön im vollen Ausdrucke des Affekts abgebildet worden? Man hat aber hier mehrere Rücksichten durch einander verwechselt. Nicht jede Leidenschaft giebt einen schönen Ausdruck; aber dann hört sie auch

auf

auf, ein Gegenstand der schönen Kunst zu seyn. Ferner selbst die Gruppe Laocoon läßt bemerken, daß der Marmor nicht gemacht sey, heftige Affekten darinnen auszudrücken; allein sezt das, was der einen Kunst Gränzen anweiset, auch sie damit für die andere? Dann ist und bleibt es Fehler, wenn die Neuern bisweilen in ihren Bildsäulen Leidenschaften aufstellten, von denen sie die Ursache errathen ließen und keine Veranlassung zeigten; allein kann das nicht, soll das nicht allezeit geschehen? Im Laocoon sehen wir die Schlange und wissen nun, warum der Mann sich ängstiget. So erfordert bildende Kunst allezeit Exposition. Gesezt aber auch, es gieng hier und da durch die nöthige Stellung, durch den Ausdruck und die Theilnehmung an einer Handlung, eine einzelne Schönheit verloren; ist es nicht ewiges Gesetz aller Künste, das Mindere dem Mächtigern aufzuopfern? Ausdruck also in der höchsten sichtbaren Vollkommenheit der Form des menschlichen Körpers, ist die höchste Stufe der Schönheit für die Kunst. Allerdings aber erfordert, diese Schönheit hervorzubringen, das höchste Talent, dessen der Künstler nur fähig werden kann. Dies sehen wir schon daraus, daß Raphael, so gewiß er die Antike dazu

nuzte, ihre Schönheit zu beleben und im bewegten Ausdrucke nachzuahmen, dies doch selten mit den schönsten unter den antiken Bildsäulen wagte. Doch den Weg zu diesem Gipfel der Kunst zu bahnen, gehöret auch mehr, als ein Kunstgenie. Das erste aber, das Studium eines Raphael, hilft dem zweyten weiter, und dieses entzündet ein drittes. Ist eine solche Höhe der neuern Kunst wohl beschieden!

Doch genug von der Kunst; man lasse uns noch einige Worte von dem Künstler hinzusetzen. Es ist, um Künstler zu werden, nicht genug, daß man Kunstgeschmak, Kunstkenntniß, Kunstgefühl und Liebhaberey für die Kunst besizt; man muß selbst mit allem diesem noch ein Kunstgenie verbinden. Was diese Ausdrücke sagen wollen, wollen wir jezt umständlicher bestimmen. Von jedem, der Künste genießen, kennen, beurtheilen und darinnen groß werden will, fordern wir Kunstgefühl. Allein auf eine verschiedene Art haben dieses Kunstgefühl, der Liebhaber, der Kenner der Kunst und der gebohrne Künstler, nöthig. Ein richtiges natürliches Gefühl für das Gute und Schöne in den Werken der Kunst, ist für den Liebhaber genug; und seine Sorge ist es, dieses

ses Gefühl durch fleißige Beobachtung guter Kunstwerke zu berichtigen. Ein ganz eigenes Kunstgefühl bedarf dagegen derjenige, der den Namen eines Kunstgenies erhalten will. Es ist nicht genug, daß er das Schöne begreife. Er muß durch den Anblick desselben begeistert werden, es muß das Schöne in den Kunstwerken für ihn eine Staffel werden, auf der er sich bey jedem Anblicke eine Stufe höher schwingt. Seine Einbildungskraft muß sich dadurch mit neuen Bildern bereichern; und er muß nicht allein fähig seyn, das Empfundene zu copiren, sondern daraus Neues zu erschaffen.

Kunstgefühl, das durch die Erlernung der Kunstregeln vervollkommt und berichtiget worden ist, ist Kunstgeschmack. Dieser besteht in dem Vermögen lebhaft und nach Gründen das Schöne und Gute in den Werken der Kunst zu empfinden. Der Kunstgeschmack sezt allezeit viele Uebung dieses Gefühls, eine fleißige Beobachtung der Kunstwerke und eine dadurch berichtigte Beurtheilung, voraus. Dieser Kunstgeschmack ist dem Kunstkenner unumgänglich nöthig. Unter diesem Namen verstehen wir einen Mann, der die Werke der Kunst nach ihrem ganzen innern Werthe zu

prüfen und zu beurtheilen und die verhältniß-
mäßigen Grade ihrer Vortreflichkeit nach Grün-
den anzugeben und zu würdigen im Stande ist;
einen Mann also, der nicht bloß flüchtige und
historische, sondern gründliche und vertraute
Bekanntschaft mit der Natur und dem Wesen
der Künste, mit ihren mechanischen und ästheti-
schen Regeln, mit ihrer Geschichte und den
beßten Arbeiten in derselben, besizt. Denjel-
ben Kunstgeschmack kann auch der Künstler nie
entbehren. Doch, um ein Kunstgenie zu
seyn, wird mehr als Geschmack, Nachdenken
und Kunsterfahrung erfordert. Hier suchen
wir Erfindsamkeit, hier suchen wir Reichthum
an Ideen, hier jene Einbildungskraft, die ei-
gentlich den Künstler ausmacht. Jene Gabe,
in unserer Seele ein Geschöpf entstehen zu las-
sen, zu dem vielleicht unzählige Beobachtun-
gen und Erfahrungen in Einzelnen den Stof
gegeben haben, das aber als ein vollendetes
Ganze in uns auf einmal mit alle dem Leben
und der Wahrheit aufsteigt, die ihm Vereh-
rer und Beyfall verschaffen; Jene Gabe, zu die-
ser Idee bis in die kleinsten Züge und in die
mannichfaltigsten Abänderungen, jedesmal und
augenblicklich den eigenthümlichen Ausdruck zu
wissen und ihn dann wiederum in die genaueste

Ein=

Einheit und Uebereinstimmung mit dem Ganzen zu setzen; endlich jene Stärke der Einbildungskraft, die da fähig ist, dies in der Seele entworfene Bild während der ganzen Zeit der mechanischen Behandlung, sich deutlich und lebhaft zu erhalten. Hierinnen suchen wir das Kunstgenie, ohne welches der Künstler zwar geschickt und gut, aber dennoch in den Augen des Kunstkenners nie groß werden wird.

Genug, und vielleicht zu viel von der Kunst überhaupt. Wir nähern uns nun der Kunst der Alten. Die Alten besaßen ohnstreitig alle die schönen Künste, mit deren Besitze wir prangen und vielleicht die meisten in der Stärke und Vollkommenheit als wir, verschiedene aber in einem Grade von Vollendung, welchen zu erreichen es noch bis jezt den Neuern nicht hat glücken wollen. Die Baukunst der Alten und ihre schöne Gartenkunst war unbezweifelt so hoch gestiegen, als die unsere. Die Musik, die Malerey, die Schauspielkunst und Tanzkunst der Alten kennen wir nicht genug, um von ihrer Größe ein entscheidendes Urtheil fällen zu können. Wir hören indeß von der Höhe, welche diese Künste unter den Alten erreicht haben, Nachrichten, die uns mit Recht schließen lassen, daß diese Künste, wenn auch nicht zu

dem Gipfel sich emporschwungen, auf welchem sie in neuern Zeiten stehen, doch wenig von demselben entfernt waren. Nur die Bildnerey, die Steinschneidekunst und vielleicht die ganze Zeichenkunst der Neuern, sind hinter den ähnlichen Künsten der Alten weit zurückgeblieben. Von vielen Künsten der Alten können wir schon ihrer Natur nach keine Ueberbleibsel besitzen. Worinnen sollten auch die Werke bestehen, die uns richtige Begriffe von der Musik, Tanz- und Schauspielkunst der Alten zu überliefern fähig werden sollten? Eben so wenig sind Ueberbleibsel der schönen Gartenkunst der Alten vorhanden. Ihre Baukunst hat uns ansehnliche Denkmäler ihrer ehemaligen Größe hinterlassen. Diese Ueberreste brauchen aber weit minder einer Erklärung und Einleitung, als die Ueberreste der alten Bildnerey, Malerey und Steinschneidekunst.

Wir nennen diese leztern Ueberreste mit dem eigenen Namen der Antike. Ansehnliche Sammlungen zu Rom, Florenz, Portici, Venedig, Dresden, Wien, Sanssouci, München und London bewahren uns dieselben auf. Wir finden in diesen Ueberresten aber eine so große Schönheit der Formen, einen so leichten, bestimmten und wahren Ausdruck und eine so

hohe

hohe idealische Schönheit, daß es weder für den Künstler noch für den Kunstliebhaber bessere Muster geben kann, um zu einem reinen Geschmack an dem Schönen und Wahren in den bildenden Künsten zu gelangen.

Doch es ist bedenklich, diese Meisterstücke ganz ohne Vorbereitung betrachten zu wollen. Ihr Innhalt liegt nicht offen da und ist oft ganz verkannt worden; die Urtheile aber über das Schöne und Gute in denselben, sind oft von individuellen Lagen und Absichten geleitet, von warmen Bewunderern übertrieben und durch Prunk mit Gelehrsamkeit, Anekdotenjägerey und Partheylichkeit entstellt worden. Die Aufseher und Vorzeiger bey diesen Sammlungen hingegen sind bezahlte und gelernte Lobredner, von denen man, bey aller ihrer Geschwätzigkeit, selten erfährt, was man sucht. Alles hindert folglich den Beschauer zu dem ruhigen Genuß und dem kalten Urtheile zu kommen, von dem doch allein der Nutzen abhängt, welchen er in der Betrachtung dieser alten Kunstwerke sucht. Der Künstler wird nun oft auf Nebendinge verfallen, das Mechanische der Kunst seiner vorzüglichsten Aufmerksamkeit widmen, und dabey das Große, das Vollendete vergessen, um dessentwillen er eigentlich vor dem Werke steht;

oder er wird ein geschmackloser Copirer werden. Den Kunstliebhaber aber wird das Geschwätz der Ciceronen betäuben; er wird nach allem Betrachten doch nur so wenig gesehen haben, daß er sich dem Betruge des nächsten Antikenkrödlers Preis giebt, und vor Halbkünstlern mit seinen Urtheilen lächerlich macht. Doch allen diesen Abwegen können wir entgehen und alles jenes zerstreuende Geschwätz über Antiken überhören, wenn wir uns vorher die kurze Mühe geben wollen, mit diesen Kunstwerken ein wenig näher bekannt zu werden.

Hier dreht sich alles um die große Frage, was wollen wir an den Antiken eigentlich sehen und bey ihnen lernen? Die Antwort auf diese Frage läßt sich leichter im Allgemeinen geben, als im Detail erläutern. Unsere Absicht bey der Betrachtung der Antiken ist keine andere, als dadurch unsern Geschmack für das Schöne zu bilden. Die ersten Kenner des Schönen sagen uns, daß dieser Vorzug auf eine ausgezeichnete Weise und in der größten Vollendung in einigen der noch übrigen Kunstwerke der Alten liege. Sie erklären uns ferner, daß auch an Werken der Alten von minderm Werthe sich ungemein viel lernen lasse, weil die alten Künstler das

System ihrer Kunst auf festen sichern Gründen aufgeführet und vollendet haben und den einmal festgesezten und angenommenen Grundsätzen mit der pünktlichsten Treue ergeben geblieben sind. Wollen wir also dieses Schöne ihnen ablernen, wollen wir selbst sehen und nicht bloß Nachbeter einiger berühmter Kunstkenner werden; so ist nothwendig, daß wir uns im voraus über die Kunst der Alten unterrichten. Doch um die Kunst, den Ausdruck und die Darstellung von dem im Kunstwerke selbst liegenden Gedanken unterscheiden und das Ganze verstehen zu lernen, müssen wir noch mit dieser Kenntniß der alten Kunst zugleich einige mythologische und antiquarische Kenntnisse, als Vorbereitung auf die Betrachtung der Antiken selbst, uns zu erwerben suchen.

Der Künste aber, welche uns vollkommene Werke annoch übrig gelassen haben, sind vorzüglich drey: die Bildhauerkunst, der wir ganz oder halb runde Werke verdanken, die Malerey und die Steinschneidekunst.

Die Bildhauerkunst unterscheidet sich von ihren übrigen Schwestern vorzüglich dadurch, daß sie es sich zum Zwecke macht, den vollständigsten Begriff schöner Formen, in so weit solche aus Umrissen, das heißt aus Erhö-

hungen

hungen und Vertiefungen bestehen, zu liefern. Ihre Werke geben daher die vollkommenste Illusion, in Rücksicht der Gestalt; aber sie erheben auch und verstärken die angenehmen und unangenehmen Sensationen, welche die Kunst hervorzubringen im Stande ist, ungleich mehr, als die Werke aller übrigen Künste. Die Bildhauerkunst ist fähig den Marmor bis zu einer Art von Fleisch zu erheben. Sie entbehrt aber dafür mehrerer Hülfsmittel des Ausdrucks, welche die Malerey vor ihr zum voraus hat, namentlich Licht und Schatten, das Colorit, das Auge und viele der leichten Bewegungen, welchen die so schwerfällige Materie, sollte sie auch die geschickte Hand des Künstlers noch so sehr beleben, widerspricht. Des Bildhauers erste Rücksicht bey der Wahl eines Sujets kann also nicht auf Bedeutung, auf Ausdruck, in Beziehung auf einen gewissen bestimmten Gegenstand der Geschichte, gehen. Er muß vielmehr solche Gegenstände für sich wählen, die ihm Gelegenheit geben, seine Ideen von Schönheit sinnlich darzustellen, oder sein Urtheil über die Vollkommenheit des menschlichen Körperbaues durch eine getreue und veredelte Nachbildung desselben, an den Tag zu legen. Bey alle dem sind die Forderungen,

rungen, die wir an diese Kunst thun — besonders in Rücksicht der so schwerfälligen Materien, welche dieselbe bearbeitet — sehr groß, unser Auge verlangt nicht allein Schönheit der Formen und in diesen Uebereinstimmung, Abwechselung und Ordnung; es verlangt auch Treue und Wahrheit in allen den Stellungen, welche es ihm vor der Bildsäule anzunehmen und dieselbe zu betrachten, beliebet. Ja es nimmt selbst die tastende Hand zu Hülfe und prüft damit die Wahrheit der Körper.

Aus dem, was wir hier ausgeführet haben, ergiebt sich für die Bildhauerkunst folgendes: Die Sujets, welche diese Kunst mit Glücke bearbeiten kann, sind mehr einzelne Bilder, als weitläuftige Gruppen; mehr Stellungen voll Ruhe, als Stellungen einer gewaltsamen Bewegung. Und so finden wir es auch, wenn wir die Ueberbleibsel, welche uns die Bildhauerkunst hinterlassen hat, überzählen. Wir finden unter den unzähligen Statuen, Büsten und Köpfen, sehr wenig Gruppen, und bey den weitläuftigsten Gruppen entsteht der sehr gegründete Zweifel, ob sie in der Gestalt, in welcher wir sie jezt sehen, von den Alten bearbeitet und nicht vielmehr von den Neuern überladen worden sind. Betrachten wir ferner

die

die merkwürdigste unter den antiken Gruppen, einen Laocoon mit Aufmerksamkeit, so werden wir gewahr, daß der Künstler bey aller Größe und Erhabenheit seiner Kunst, dennoch mit ihr selbst kämpft, und mehr ein gelehrtes, als schönes Werk, geliefert hat.

Was nun die Bildhauerkunst der Alten anbetrift, so finden wir, daß sie bald ganz, bald halb runde oder erhobene Werke gearbeitet haben. Diese lezteren, welche man unter den Namen der Basreliefs kennt, verdienen einer besondern Betrachtung. Jezt bleiben wir bey den ganz runden Werken stehen. Hier sind uns wieder theils ganze Körper, theils Bruststücke, theils Köpfe übrig geblieben. Die Massen, welche die alte Bildhauerkunst bearbeitete, waren anfangs Holz und Erde, dann Marmor, welches die gewöhnlichste Masse blieb, ferner Elfenbein und noch vor diesem, Metall, besonders Erzt. Unter den Hölzern wurden besonders Cypresse, Cedernbaum und Terebinthe gewählt. Doch die Vergänglichkeit dieser Masse lehrte den Künstler, der für die Unsterblichkeit arbeitete, sehr zeitig sich ihrer enthalten. Griechenland aber zählte noch in spätern Zeiten viele uralte Götterbilder von Holz auf. In dem ältesten Rom

und Italien waren die Bildhauerwerke von gebrannter Erde gewöhnlicher. Der Grieche bediente sich der Figuren aus Thon zu Modellen. Allein weder diese, noch jene hölzernen Bilder verdienen eigentlich Kunstwerke genannt zu werden. Daher auch, wenn sich schon dergleichen Bildsäulen noch erhalten hätten, sie kein Gegenstand der Betrachtung seyn, und bloß für den Antiquarier gehören würden. Die Kunst übte sich an diesen Massen nur, um in Bearbeitung des weißen ungefleckten Marmors, der gewöhnlichsten Masse für Bildsäulen, desto vollkommener zu werden. Bunten Marmor zu Bildsäulen zu nehmen, hielten die Alten für unschicklich; doch arbeitete man späterhin in schwarzen Marmor; und ganz gegen das Ende der griechischen Kunst fieng die Bildhauerkunst erst an in ganz bunten Marmor zu arbeiten. Härtere Steine als Marmor, nämlich Porphyr und Basalt zu wählen, nahmen sich gleichwohl oft geschmackvolle Künstler, aus den beßten Epochen der Kunst, vor, wie wir denn einige ganz vorzügliche Arbeiten in diesem Stein finden, besonders die meisten Arbeiten in diesem Steine sind indeß entweder ägyptischen Ursprungs, oder doch aus den spätern Zeiten; wenn sich schon an einigen derselben

gute

gute Fertigkeiten in dem Mechanischen der Kunst zeigen. Der Basalt ist eine Art von gleichfarbiger Lava und entweder schwarz, wie der gewöhnliche, oder durch unendliche Stufen schattirt grünlich. Dieser leztere ist härter als der erste. Man findet in beyden Kunstwerke. Doch unbezweifelt stammen viele nicht aus den beßten Zeiten der Kunst. Auch der Porphyr hat zwey Arten. Er ist entweder roth oder grünlich mit Gold besprizt. Von dem lezten sind keine Figuren, nur Säulen übrig. Beyde Arten zeichnen sich auch durch eine ungemeine Härte aus. In der That sollte man glauben, daß nur das Genie eines Handwerkers darauf verfallen könne, sich in einem Steine zu verewigen, wo jeder Meiselschlag Funken nach sich zieht. Und wenn sich auch erweisen ließ, daß man je die Kunst lernte, diese harten Steine durch chemische Zubereitungen zu erweichen, so war wenigstens das Bunte dieser Steine gegen den guten Geschmack. Unter die Steine, von welchen sich dasselbe sagen läßt, nämlich daß die beßte Kunst sie eigentlich nicht bearbeitete, zählet sich auch der Granit, der entweder weiß und schwarz, oder röthlich-weiß ist. In beyden Arten finden wir Kunstwerke, besonders in ägyptischem Styl. Aus den röthlichen

lichen Granit sind alle Obelisken gehauen. Auch von Werken aus Alabaster gilt dasselbe. Es giebt viele Arten des Alabasters. Der gewöhnliche orientalische Alabaster ist noch härter, als der gewöhnliche weiße Marmor. Ein anderer ist der thebaische weißliche Alabaster, noch weißer als der vorhergehende. Ein anderer ebenfalls aegyptischer Alabaster ist der, den die Alten Onyx nannten, er spielt mit Adern ins Bläulichte. Noch haben wir Antiken in geblümtem Alabaster (Alabastro fiorito) und andere von einem Alabaster, den die Italiener Cotognino nennen, weil er an Farbe einer gekochten Quitte (Cotogna) gleicht. Alle Arten von Alabaster aber lassen sich schwer bearbeiten, weil die Blätter leicht abspringen. Dies scheint die Ursache zu seyn, warum man vor Alters mehr Gefäße, als Figuren, und an diesen mehr die Bekleidung, als den Körper selbst, von Alabaster bearbeitete. Von ganzen Statüen in Alabaster hat man daher nur eine einzige, die Isis aus thebaischem Alabaster, im Museo des Collegii Romani zu Rom. Allein in den besten Zeiten der Kunst arbeiteten die geschicktesten Künstler eben sowohl in Bronze als in Marmor. Dieses Metall ward unter allen zu Werken der

Bildhauerkunst am geschicktesten befunden. Von Bildsäulen aus Bley findet man nur in den ältesten Zeiten Roms; so wie von Bildsäulen aus Gold unter den verschwenderischen Römischen Kaisern Spuren. Statuen von Eisen und Silber hat es wohl eigentlich nie gegeben. Auch die so zärtliche Masse des Elfenbeins ward in den beßten Zeiten der Kunst bearbeitet. Aus Elfenbein und Gold, so daß Elfenbein das Nackende, Gold die Bekleidung darstellte, arbeiteten insonderheit die größten Meister Griechenlands diejenigen Bildsäulen, welche der öffentlichen Verehrung in den ersten und berühmtesten ihrer Tempel aufgestellet wurden. Dergleichen waren Jupiter zu Olympus, Minerva zu Athen, Juno zu Argos und andere Bildsäulen der Haupttempel. Ueberhaupt aber scheinen die Alten nie viele dergleichen Bildsäulen besessen zu haben.

Noch findet man einige andere Massen von den neuern Antiquariern genannt, deren Namen wir wenigstens verstehen müssen. Dahin gehört die Breccia. Dieses Wort bezeichnet ursprünglich einen Stein, der eine Zusammensetzung von unzähligen andern Arten und unter andern von rothem sowohl als grünlichem

chem Porphyr enhält. Die Hauptfarbe desselben ist die grüne, diese aber bis ins unzählig: Mannichfaltige gemischt und schattirt. Der Kardinal Albani sammlete Antiken aus diesem Steine in einem besondern Zimmer. Nicht weniger zählt sich auch hieher, was man Plasma di Smeraldo nennt. Ein ungemein harter Stein, den man für die Mutter des Smaragds oder die Hülle, welche diesen Edelstein umgiebt, hält. Es ist aber dieses Plasma härter als der Smaragd selbst. Nur eine einzige antike Statue aus diesem Steine findet sich noch. Nach Winkelmann (S. 113. W. Ausz). steht sie in der Villa Albani.

Die alten Künstler waren bey der Wahl des Marmors sehr sorgsam. Je feiner und reiner man ihn finden konnte, desto willkommener war er. Man arbeitete aber den Marmor gewöhnlich aus dem Ganzen; doch finden sich eine Menge Bildsäulen, an denen die Ansetzung verschiedener Theile und selbst die Aufsetzung der Köpfe, wie namentlich an der Niobe und verschiedenen von ihren Töchtern, unläugbar ist. Man bediente sich zu dieser Ansetzung einzelner Theile gewisser Stifte von Eisen und noch lieber von Erzte, die durch beyde Theile hindurch gingen, und befestigte dann das Ganze

mit einer Art von Kitt, welcher aus Marmorstaub und Ochsenblut verfertiget wurde. Die Stifte nahm man lieber von Erzt, als von Eisen, weil der Rost des Eisens den Marmor angreift und gelb werden läßt; der Rost des Erztes aber nichts schadet. Die Bearbeitung des Marmors geschah, wie bey uns, aus dem Groben ins Feine. Dies zeigte Winkelmannen eine unvollendete colossalische Flußgöttinn, wo die Theile des Fleisches, um welche das Gewand fließen sollte, mit Punkten angegeben waren. Hier hatte sich der Fleiß des Künstlers die feine Bearbeitung des Gewandes noch zurückgelassen. So hatten auch schon die Alten die Gewohnheit, freystehende Glieder bis zur völligen Vollendung mit einer kleinen Stütze (Puntello, einem Stäbchen, in der Stärke eines Federkiels), zu versehen. Wie man aber Bildsäulen findet, an denen Erzt und Marmor verbunden waren, so gab es derselben auch, an denen z. B. Marmor und Alabaster verbunden waren. Auch selbst übermalte Statuen, an denen das Gewand durch bunte aufgetragene Farben bezeichnet wird, hat uns das Alterthum hinterlassen, und Vergoldungen des Marmors fanden wenigstens in den lezten Zeiten häufig statt. Das Gold

wurde in Blättchen aufgetragen, nachdem der Marmor vorher mit Eyerweiß berieben und mit einem dünnen Gypse überlegt worden war. Die lezte Politur erhielt der Marmor durch Handwerker zuerst mit Bimssteine, dann mit Trippel und Bley. Winkelmann glaubt, um den polirten Bildsäulen den grellen Schein zu benehmen, hätten einige Künstler ihre Statuen nochmals mit dem Eisen überarbeitet, und führt zum Beweise den Laokoon an. Allein da er selbst nicht leugnen kann, daß die größten colossalischen Werke, gleich einem Edelstein polirt angetroffen werden, läßt sich wohl, was er von dieser abermaligen Ueberarbeitung sagt, nicht behaupten. Immer aber konnte es seine guten Ursachen haben, warum Laokoon diese lezte Politur nicht erhielt. Nach Gründen ward es schwerlich vom Künstler unterlassen.

So häufig die Alten in Erzt oder was es bisweilen war, in Kupfer arbeiteten, so selten sind gleichwohl in neuern Zeiten die Bildsäulen dieser Art; so daß wir auch von dieser Seite her mit dem Herkulan für die Kunst einen wahren Schatz erhalten haben. Die Alten aber waren bey der Mischung ihres Erztes weit sorgfältiger, als die Neuern. Sie nahmen selten, und wie Winkelmann muthmaßt, nur wenn

die Statue vergoldet werden sollte, einfaches Kupfer. Dagegen sind bisweilen, zumal bey den ältern, ihre Erzte in ihrer Zusammensetzung sehr kostbar, wohin besonders das sogenannte korinthische Erzt zu zählen ist, das aber nicht aus den beym Brande von Corinth zusammengeschmolzenen Metallen erst entstund, sondern lange vorher bekannt war. Man erkennt aber aus der guten Zusammensetzung das Alterthum der Statue. Eben wegen dieser Güte des Metalls sind die bronzenen Statuen, welche unter allen am ersten dem Raube der Zeit hätten entgehen sollen, die seltensten geworden. Nicht sowohl die Habsucht der Barbaren, als die vielen christlichen Glocken, zerstörten dieselben. Man goß diese Werke der Bildhauerkunst, wie mannichfaltige Spuren errathen lassen, stückweise, und heftete sie dann entweder mit Nägeln und Heften oder vermittelst gewisser Zapfen, oder durch ein gewisses Löthen zusammen. Dies lezte brauchte man insonderheit um das krause Haar oder die Locken an dem Kopfe zu befestigen. Nägel an Händen und Füßen wurden oft von Silber auf gleiche Weise aufgelöthet. Man findet von allen dreyen Arten der Zusammensetzung an den noch vorhandenen Bronzen Beweise.

Es

Es läßt sich aber nicht bestimmen, welches die älteste Art gewesen. So findet man auch an einigen ehernen Statuen eine aufgelegte starke Vergoldung. Diese geschah nicht auf die neue Art durch Gold, das in Scheidewasser aufgelöset wird, sondern mit ziemlich starken Goldblättchen. An andern sind die Gewänder von einem verschiedentlich gemischten, und also der Farbe nach abstechenden Gewande. Der grünliche, bald ins hellgrüne, bald ins dunkelgrüne fallende Rost, welchen die Bronzen in der Erde erhalten haben, ist das Zeichen ihres Alterthums, giebt ihnen aber auch ein gewisses mattes Ansehen, das dem blank polirten Metalle weit vorzuziehen ist. Man hat aber diesen Rost in neuern Zeiten nachmachen lernen. Uebrigens ist, was uns die Alten einstimmig erzählen, noch besonders merkwürdig, daß nämlich dieselben Künstler in Marmor und Erzt arbeiteten; so wie auch dieselben Gold und Elfenbein zu bearbeiten für ihr Geschäft hielten.

Die Bearbeitung dieses leztern erforderte besondere Handgriffe. Das Elfenbein findet sich nämlich wie bekannt ist, nicht eben in sehr großen Stücken; überdem weiß man auch, daß es verschiedene Adern hat. Auf alles dieses mußte der alte Künstler bey Zu-

sammensetzung seiner elfenbeinern Statuen Rücksicht nehmen. Es scheint also, man habe dabey so verfahren, daß man zuerst einen festen Kern, vielleicht von Holz, vielleicht auch von Stein ausarbeitete, und diesen dann mit kleinen Würfeln oder Blöcken von Elfenbein vermittelst eines Kittes überkleidete und belegte. War dann diese Bekleidung geschehen, so konnte man mit schmalen, breiten, geraden oder hohlen Meisseln das Ganze der Kunst und dem Ausdrucke gemäß vollenden. Es war eben nicht nöthig, daß man, wie man sich oft hat überreden wollen, die Drehbank dazu brauchte. Die Politur gab man dem Elfenbeine zulezt mit dem Schabeisen und vermittelst der Haut des Hayfisches.

Doch es läßt sich überhaupt nicht in Abrede seyn, daß gerade der mechanische Theil der Kunst derjenige ist, wo die Kunst der Neuern die alte größtentheils eingeholet hat. Wir haben daher ungleich mehr auf den poetischen Theil der Ausführung der alten Werke, und da der Künstler seinen Gedanken eigentlich nicht erfindet, besonders auf die Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks zu sehen. Und diesen poetischen Theil, an dem alle bildende Künste gemeinschaftlichen Antheil genommen haben, näher zu de-

tail-

tailliren, soll von nun an unser Hauptaugenmerk werden. Wir verstehen nämlich wie unter dem mechanischen Theile die Bearbeitung der Künstlerideen, so unter diesem poetischen Theile diese Künstlerideen von Schönheit und Vollkommenheit nun selbst. Ehe wir aber dazu übergehen, wollen wir zuvor noch etwas über einige antiquarische Eintheilungen der alten Kunstwerke oder Bildsäulen sagen. Man hat diese Eintheilungen theils von ihrer Größe, theils von ihren Stellungen und Nebenwerken, theils von den darauf befindlichen Inschriften hergenommen.

Was die Größe der antiken Bildsäulen anbelangt, so ist dieselbe allerdings äusserst verschieden. Man findet sie von einer Höhe, die bis 30 Ellen übersteigt, bis zu der Höhe eines Palms. Die höchste Größe wird die colossalische genannt. Auch hier herrscht ein sehr verschiedenes Maaß. Man kann aber annehmen, daß 30 bis 40 Ellen die höchste colossalische Länge, so wie 10 bis 15 die kleinste war. Figuren von 6 bis 8 Ellen wurden augustalische genannt, und dies ward für die gewöhnliche Länge zu Statuen für Götter, Halbgötter und Helden gehalten. Die größte Mannslänge hat uns noch die meisten sich ähnlichen Bildsäulen

aufbehalten; der Zahl nach die meisten trifft man dann wieder in der Höhe eines zehn bis zwölfjährigen Knaben an. Von grossen colossalischen Statuen der ersten Größe besitzen wir keine ganzen mehr, doch von einigen proportionirte Trümmer. Kleine Bildsäulen unter der wahren Menschenlänge finden sich aber nach allen Größen.

Zu den Stellungen und der daraus entspringenden Unterscheidung rechnet man, daß einige Bildsäulen zu Fuß, andere zu Pferde aufgestellt sind. Man kann dem noch beyfügen, daß einige sitzend, andere wie vornämlich die Flußgötter liegend erscheinen. Eigentlich aber macht dies keine Unterscheidung, weil man sonst noch genöthiget seyn würde, eine Menge besonderer Classen aufzuführen. Eben so nichtig sind die Unterscheidungen nach der Bekleidung oder gewissen Beywerken. So zählt man nackende und bekleidete; Bildsäulen in griechischer Tracht und wieder in römischer, gepanzerte und verschleyerte Statuen. Ja man hat sich selbst das Recht angemaaßt, nach gewissen äussern Kennzeichen besondere classische Benennungen zu erfinden. So nennt man einige männliche nackende Figuren mit einem Spieße in der

Hand

Hand Achilles, die mit Lorbeer gekrönten Ptolemäer oder olympische Sieger; andere vortretende Bildsäulen Ringer oder Fechter; noch andere Statuen in einer vorwärts gebeugten Lage mit aufwärts gerichtetem Blicke Discuswerfer; hinwiederum die verschleyerten weiblichen Statuen Vestalinen, andere ohne Attribut Musen, oder Nymphen. Der größte Theil dieser Benennungen ist willkürlich, und hat oft die gröbste Unwissenheit der Antiquarier zum Grunde. Bey alle dem sind oft selbst nach dergleichen Angaben Restaurationen geschehen. Der größte Theil der weiblichen Bildsäulen haben sich ohne Attribute erhalten; und selten zeigen das Gesicht oder Gewand die Bedeutungen. Der Antiquar aber, zu dem der Ergänzer seine Zuflucht nahm, war selten ehrlich genug, seine Unwissenheit zu gestehen, und heftete daher dem Künstler willkürliche und oft ungereimte Behauptungen auf. So sind die restaurirten Floren, Nymphen, Cleopatren und so fort entstanden. Jezt nennt man in Rom jedes weibliche Gewächs, dem man keinen Namen geben kann: Muse. Doch man thut besser bey den hergebrachten Namen Flora und sofort zu bleiben, weil man sonst nur neue Verwirrungen stiften würde.

Von

Von den eigentlichen Charakteren in Statuen werden wir unten reden.

Endlich findet man Bildsäulen mit, und andere ohne Aufschriften. Unter den mit Aufschriften haben einige dergleichen mit etruscischer Schrift. An ihnen erkennen wir mit Rechte Werke, welche von der etrurischen Kunst annoch aufbewahrt worden sind. Andere führen Hieroglyphen an sich und sind eben so gewiß für altägyptische Werke zu halten. Es giebt aber deren auch mit lateinischen und griechischen Aufschriften. Die griechischen zeigen gewöhnlich den Künstler, die lateinischen nicht selten denjenigen an, der die Statue errichten ließ. Doch die Zeugnisse der Alten, die uns belehren, daß Verfälschungen von dergleichen Aufschriften schon in alten Zeiten gewöhnlich waren, und noch mehr die Geläufigkeit gewisser Namen, die sehr oft vorkommen, machen einen ansehnlichen Theil dieser Aufschriften verdächtig.

Statt dieser antiquarischen und erkünstelten Classificationen würde man eher Recht haben, die Bildsäulen der Alten in Originalwerke, in Nachahmungen und Copien einzutheilen. Daß diese Eintheilung ihren guten Grund habe, wird man daher gewahr, weil oft die Anlage und der Gedanke eines Kunstwerks den denkend-

sten Meister verräth, und auf der andern Seite bey der Ausführung ein Künstler erscheint, dem es selbst an Kunstfertigkeiten fehlte. Einen neuen Beweis von der Richtigkeit dieser Eintheilung geben auch die vielen untereinander sich bis auf Kleinigkeiten ähnlichen Werke, welche wir gleichwohl der verschiedenen Ausführung halber nicht für Werke eines Meisters ansehen können. So gewiß aber auch dieses ist, so wenig sind wir doch im Stande anzuzeigen, welche Kunstwerke man in die eine oder andere Classe zählen müsse.

Wir nähern uns nun der Kunst der Alten selbst, die wir aus den annoch übrigen Kunstwerken kennen lernen wollen. Daß man aber in Kunstwerken jeder Art den Gedanken von der Ausführung unterscheiden müsse, haben wir schon oben gezeigt und eben da bereits die Schönheiten des Gedankens und wiederum die Schönheiten Ausdrucks dem Allgemeinen nach beschrieben. Jezt wollen wir uns bestreben, zu bestimmen, worinn denn eigentlich das Charakteristische der Kunst der Alten bestehe.

Ich habe es aber bereits oft gesagt, daß alle alte Kunstwerke unter sich eine Art von Aehnlichkeit haben. Diese Aehnlichkeit ist es, die uns darauf muthmaßen läßt, daß die Kunst

der

der Alten in ein System gebracht, und nur nach den verschiedenen Graden der Vollendung der Willkür der einzelnen Künstler überlassen war. Wir wollen jezt versuchen, dieses System aus den noch übrigen Kunstwerken der Alten selbst zu entwickeln. Wir sehen dabey erstlich auf das Ganze, und dann auf die einzelnen Theile.

In Rücksicht des Ganzen werden wir zuerst die meisterhafteste Zeichnung gewahr. Wir erblicken ferner die schönste Wahl der Formen und zwar besonders nackender Formen, oder doch solcher, die nur so bekleidet sind, daß durch die Bekleidung selbst dem Auge nichts entzogen wird. Wir finden ferner in jenen alten Meisterstücken die vollkommenste und wohlgemachteste Rundung, eine solche Aufstellung des Körpers, daß, wir mögen ihn betasten wo wir wollen, wir Fleisch, ächtes Fleisch, zu fühlen glauben, und daß unser Auge in keiner Stellung die vollkommenste Nachahmung der Natur vermißt. Wir werden nicht weniger gezwungen, in diesen Kunstwerken die genaueste Deutlichkeit und Gewißheit, wie die höchste Wahrheit und Treue des Ausdrucks zu bewundern. Zu dem allen sezt sich endlich noch eine über das Ganze ausgebreitete idealische Schönheit und

Voll-

Vollkommenheit, die sich sowohl durch Hoheit und Lieblichkeit im Gesicht, als in Tragung und Haltung des ganzen Körpers darthut.

Die Vorstellungsart der Alten war ganz unvergleichlich. Auch auf ihren geringsten Werken treffen wir eine Schönheit, Bestimmtheit, Richtigkeit, Feinheit und Zierlichkeit der Zeichnung an, die unsere volle Bewunderung verdient; und sogar nach dem, was wir von ihren Handwerkern, ihren Decorationsmalern kennen, haben sie darinnen die Neuern weit übertroffen. Wir erblicken z. B. in ihren mittelmäßigsten Basreliefs, wie in den armseligen Resten ihrer Malerey eine Zeichnung, dergleichen sich in unsern neuern Zeiten kaum ein Raphael wird rühmen können. Alles ist wie mit einem Zuge vollendet, und steht mit einer Leichtigkeit und Keckheit da, welche, wenn wir nicht auf einige Vortheile ihrer Zeichnung Rücksicht nehmen, zum unerklärbaren Wunder wird. Die Schönheit der Zeichnung bezieht sich auf die Wahl der Formen. Wir sprechen weiter unten von den Begriffen, welche die alten Bildhauer mit dem Worte Schönheit vereinigten. Die Bestimmtheit der Zeichnung druckt die Wahrheit der Umrisse einzelner Theile aus, die man, wenn sie sich in einem sehr vollendeten Grade

zeigt,

zeigt, auch Feinheit nennt. Richtigkeit dagegen bezeichnet das genaue Verhältniß der Theile zu einander. Die Zierlichkeit oder Elegang der Zeichnung, jene ausgesuchte Auswahl der Juncturen und Wendungen des Wurfs der Gewänder, wo man die Absicht Schönes darzustellen bis in die kleinsten Parthien verfolgt, läßt sich leichter fühlen, als beschreiben. In alle dem aber sind die Alten unbezweifelte Meister. Man kann daher auch mittelmäßige Werke derselben nicht genugsam sehen und betrachten, um das Auge an richtige Verhältnisse, an leicht in einander laufende Juncturen, Simplicität der Stellungen und einen guten Wurf der Gewänder zu gewöhnen. Ja schon von hieraus haben unsere geschicktesten Künstler aus den Antiken die vielfältigsten Vortheile gezogen. Ungleich größer und wichtiger sind die Vortheile, welche sich an den bessern Werken derselben in Rücksicht der Zeichnung erlernen lassen. Nur vergesse der junge Künstler, welcher diese betrachtet, es nie, daß der alte Künstler oft die Vollendung der Nebenwerke zur Erhöhung des Nothwendigen mit Bedacht verabsäumte. Man nennt eine solche Zeichnung, wo das Ueberflüßige zur Verstärkung des Nothwendigen ausgelassen wird, wo kleinere

nere Parthien dem Ganzen dergestalt untergeordnet werden, daß die Aufmerksamkeit dadurch nicht zerstreuet wird, Größe in den Formen, und eine Fertigkeit in Beobachtung dieser Regel den großen Styl. Wie geschickt die Alten waren, sich dieses Styls zu bedienen, haben wir oben an dem vaticanischen Apollo kennen gelernt. Eben aber weil diese überdachte Vernachläßigung den jungen Künstler leicht auf Abwege verleiten könnte, haben große Kenner angehenden Künstlern es abgerathen, mit dem Copiren nach Statuen dieser Art den Anfang zu machen. Ueberhaupt läßt sich, was die Zeichnung der Alten anbelangt, weniger eine Regel geben, als in den übrigen Stücken, und man thut hier weit besser zu dem Studium und der fleißigen Betrachtung derselben zu ermuntern.

Die Wahl schöner Formen war den Griechen außerordentlich leicht. Griechenland zeugte die schönsten Gestalten, und zeugt sie noch. Der alte Grieche aber trug neben dem schönen Blut, das seine Urenkel zu einer so großen physischen Vollkommenheit erhebt, noch das Gepräge der sorglosesten Heiterkeit an sich, wie Menschen dieses an sich erblicken lassen, die nie unter dem Drucke irgend einer

Tyranney geseufzt haben. Gemäßigte Leidenschaften, bey wenigen Bedürfnissen, veredelten diese Heiterkeit, und kein Luxus, der den Körper unmittelbar zerstört, keine Krankheit, welche, weil sie die Folge des Mißbrauchs von dem edelsten Triebe ist, auch zuerst den Körper der Nachkommen entstellt, nagten an dieser Schönheit. Dagegen diente die ganze mit den Bedürfnissen des Staats und der engern Geselligkeit so genau verbundene Erziehung dazu, jene Anlage zur körperlichen Schönheit zu vollenden. Die Art der Alten, Krieg zu führen, wo alles auf persönliche Geschicklichkeit und Tapferkeit ankam, machte eine Vorbereitung, machte Uebungen nöthig, wo Kampfspiele den Körper Behendigkeit und Festigkeit gewinnen ließen. Der schöne Jüngling war um dieses Talents willen geschäzt, ward in den Umgang der größten und berühmtesten Männer gezogen. Dies erzeugte einen, gewiß nicht ganz unedlen, Wetteifer, seinen Körper auszubilden. Auf einer andern Seite wetteiferte mit diesen Begünstigungen schöner Jünglinge das andere Geschlecht. Die Schönheit beyder Geschlechter war ein Schauspiel, das jeder, also auch und vornämlich der Künstler bey ihren Festen und Spielen, ja oft so gar in Wettstreiten der Jünglinge und

Mäd-

Mädchen unter Autorität der Gesetze, erblikken konnte. Weder das Clima noch Begriffe von Anstand machten eine gänzliche Verhüllung des Körpers nothwendig. Unter diesen Anstalten, da körperliche Schönheit bey der ganzen Nation einen so hohen Werth hatte; da man in der Gottheit selbst nur die schönsten der Sterblichen erblickte; da Tempel, öffentliche Plätze und Privatgebäude mit schönen Kunstwerken angefüllt waren; da die höchste Belohnung eines jeden verdienten Mannes eine Bildsäule war: ward es kein Wunder, daß der Sinn für das wahre Schöne sich der ganzen Nation bemächtigte. Der Künstler zog hieraus mehrere Vortheile. Es war ihm nicht allein leicht, Schönheit zu erblicken, unter mehrern zu wählen, und dadurch seine Einbildungskraft mit idealischen Bildern von Schönheit anzufüllen: er fand auch Berichtiger und ächte Beurtheiler, die ihn verbesserten und nachhalfen; das ächte Künstlergenie wurde ermuntert und vorgezogen, und der Handwerker in seinen Posten verwiesen. Jene, dem angehenden Kunstgenie so gefährliche Schmeicheley fand also seltener statt; und der Wetteifer, den dasselbe mit mehrern anzutreten hatte, schränkte die Anmaaßungen und Ausschweifungen des

talentenreichen Künstlers ein. Hierzu kam, daß der Staat sowohl, als der Privatmann, mehrere Künstler beschäftigte. Nach der allgemeinen Denkungsart der Nation war jede Bereicherung des Staats auch reiner Gewinn für die Kunst. Man verwendete den Ueberschuß gern auf Kunstwerke. Diese wurden nun eine Sache, an der jeder Bürger Antheil nahm. Der Künstler aber, dem Ausschweifung aus den obgedachten Gründen halb unmöglich gemacht wurde, sahe sich genöthiget, die Kunst immer auf derselben Straße zu verfolgen und sammelte daher auch, was auf dieser Straße lag, ungleich vollständiger auf, als unsere Neuern, welche bald diesen, bald jenen Weg eingeschlagen sind.

Auf diese Art gelangte denn nun die alte Kunst zu dem System, dessen wir bereits verschiedene Male erwähnt haben, da alle Künstler, sowohl im Einzelnen, als im Allgemeinen darüber einverstanden waren, was man Schönheit nennen müsse und hinwiederum nicht so heissen könne. Man muß aber die Schöpfung dieses Systems verstehen zu lernen suchen, um sich zu erklären, wie es zugieng, sowohl, daß die Griechen zu dem hohen Begriff von körperli-

cher

cher Schönheit gelangten, als, warum sie bey ihrem unaufhörlichen Bestreben nach Schönheit und großer Bedeutung, dennoch die Grundregeln der Schönheit, Ebenmaaß, Simplicität, Regelmäßigkeit, Richtigkeit der Verhältnisse, also alles das, worauf sich unser Vergnügen gründet, nie verlassen haben. Denn diese Schranken finden wir in der That nie überschritten, wir mögen auch die Werke einer noch so späten Kunst betrachten; und die Fehler, welche sie begangen haben, scheinen oft nur daher entstanden zu seyn, weil sie Bedenken trugen, das einmal festgesezte System zu verlassen.

Hier nun scheint uns eine angestellte Vergleichung der Anfänge der griechischen und der ägyptischen Kunst zur Sache zu führen. Die Geschöpfe der ägyptischen Künstler sind vom Anfange an mißrathene Nachahmungen wirklicher und bekannter Geschöpfe. Dagegen die unvollkommenen Werke der Griechen erscheinen gleich vom Anfange her als Geschöpfe der Einbildungskraft, als Wesen, die wir nicht kennen. Die Ursache dieses Unterschieds liegt nicht allzu tief. Wir finden bey genauerer Betrachtung, daß der Aegypter die Natur seines Landes nachahmte. Daher stammen die

länglichten, in den Winkeln hinaufgezerrten Augenlieder, die hohen Backenknochen, die platten zuweilen eingebogenen Nasen, das kleinliche zurückweichende Kinn, die großen Brüste, die schmalen Lenden, die platten Füße. Der Aegypter ahmte überdem dieses alles nach dem Augenmaße nach, ohne örtliches Verhältniß, ohne Uebereinstimmung, etwa wie Kinder, die bey ihren rohen Versuchen die einzelnen Theile, deren Nachahmung sie erreicht haben, nicht in ein wahres Ganze zu vereinigen wissen. Daher das Steife, das Gezwungene der Stellung, die Unrichtigkeit in der Zeichnung der Extremitäten, daher das schlechte Verhältniß der Gliedmaßen untereinander, daher das Rundliche, Wellenförmige und Unbestimmte in den ägyptischen Werken. Auf einem weit andern Wege gieng der Grieche der Natur nach. Er betrachtete vom Anfang an den menschlichen Körper als ein Werk des Ebenmaaßes. Stets mit dem Winkelmaaße und Zirkel in der Hand copirte er die Natur, und vergaß lieber das Wahre, als daß er fähig geworden seyn sollte, Symmetrie und Regelmäßigkeit aus seinen Nachbildungen hinweg zu lassen. Die ersten Werke des Griechen wurden daher scharf, eckigt, gradlinigt; Geschöpfe einer ganz eigenen Art;

nichts

nichts weniger als wahre Menschenkörper; aber Wesen, in denen alle Theile in einem genauen Verhältnisse unter einander stunden. Diese Verschiedenheit beyder Künstler hatte für die Kunst ihrer Nationen die wichtigsten Folgen. Der Aegypter blieb auf derselben Stuffe stehen, denn er lernte nie die Mittel kennen, die ihm weiter halfen. Der Grieche aber gieng von dieser Grundlage immer weiter zur Wahrheit und Vollkommenheit über. Jene Grundlage von Regelmäßigkeit blieb. Sie sicherte ihn vor Ausschweifungen und leitete ihn endlich dahin, in ihr selbst die höchste Schönheit zu finden. Denn ein zweyter sehr wichtiger Vortheil von dieser Verfahrungsart des griechischen Künstlers ward der, daß seine Nachahmungen der Natur nur stufenweise und in stetem Verhältnisse mit dem Ebenmaaße fortschritten. Er konnte, da er sich einmal daran gewöhnt hatte, den menschlichen Körper nach dem Ebenmaaße zu betrachten, nun beynahe nicht anders, als jede Schönheit in demselben Lichte zu sehen. Dieses mußte ihn gleich anfangs alle die Fehler und das Unvollendete in einzelnen Körpern erblicken lassen und den Künstler auf die Erfindung idealischer Schönheiten hinleiten. Er blieb also immer von der inviduellen Nachah-

mung der Natur entfernt, und nahm höchstens nur einzelne Züge aus derselben. Nachdem er aber das Verhältniß der Theile nach den schönsten Menschenkörpern berichtiget hatte, studirte er die Formen. Er suchte das Eckigte, das Gradlinigte zu beschneiden. Seine Umrisse erhielten nun mehr Rundheit, seine Linien mehr Ausschweifung. Das Ganze ward nun dem Urbilde ähnlicher, aber immer auf eine idealische, allein in der Einbildungskraft des Künstlers liegende, und mit jenem Ebenmaaße aufs genaueste zusammengefaßte Weise. Je mehr der Künstler diese Form studirte; je mehr er sich bestrebte, seine Formen mit den Reizen des menschlichen Körpers zu beseelen; aber auch zugleich mit jenem genau abgezogenen Ebenmaaße diese aufs sorgfältigste zu vereinigen: desto mehr näherte er sich dem hohen Ideale der Schönheit, das wir in griechischen Kunstwerken so übereinstimmend, so überdacht erblicken. Der griechische Künstler holte endlich die Natur gänzlich ein. Er lernte ihr die wellenförmigen Contouren, die schöne Abwechselung in den Stellungen und Formen der einzelnen Glieder, die Leichtigkeit, das scheinbare Regellose in ihren Umrissen ab: bey alle dem blieb er dem Ebenmaaße getreu; bey alle dem wur-

wurden seine Nachahmungen nicht individuelle Natur, nein sie waren und blieben, was sie im Anfange der Kunst an sich bemerken ließen, Wesen einer ganz eigenen Art.

Man hat das Ideal der alten Kunst sehr oft so zu erklären gesucht, daß man angegeben hat, es bestehe in einer vollendeten Zusammensetzung vieler einzelnen, aus der Natur individueller Körper zusammengesezter Schönheiten. Dieser Begriff enthält nichts Fehlerhaftes, aber er ist gewissermaßen unvollständig. Dieses Ideal haben in der That einige Neuere erreicht. Allein es ist ein Unterschied zwischen dem, was Genie und was der Fleiß schafft. Ein Ideal, welches das erste sich bildet, wird im Kopfe geschaffen, und gleicht dem Gusse eines Spiegels, welchen ein Hauch über die Fläche ausdehnt. Fleiß dagegen schafft auf der Tafel und gleicht den Arbeiten, die der Fleiß des Florentiners aus kostbaren Ueberresten des Alterthums zusammen gefügt hat. So beschreibt uns auch der alte Cicero das Ideal, nach dem ein Phidias den Jupiter und die Minerva bildete; er hatte nicht eine einzelne Schönheit der Natur vor sich, sondern er schuf sich selbst in seiner Einbildungskraft ein Ganzes von ausnehmender Schönheit, das seine

Hand und seinen Meisel leitete. Das Ideal der Alten war folglich, wie Winkelmann sagt, ein Geschöpf einer geistigen Natur, worinnen die Einbildungskraft des Künstlers nach einem gewissen Character (wir reden hiervon sogleich) und nach den Regeln des Ebenmaaßes ihre Begriffe von Schönheit vereinigte. Zusammengesezte ähnliche Züge würden sich wieder finden lassen; allein bey dem Ideal der Alten verläßt uns auf dem ersten Anblick sogleich alle Erinnerung und alle Hoffnung an und zu ähnlichen Erscheinungen in der Natur.

Gehen wir nun den Hauptgrundsätzen nach, nach welchen im Allgemeinen die Alten ihre schönsten Formen bildeten, so sind es ungefähr folgende. Sie sahen erstlich die glückliche Darstellung des Nackenden in dem menschlichen Körper als den Triumph der Kunst und als den ersten Zweck derselben an, dem sie, nach Maaßgabe des genauesten Ebenmaaßes, nacharbeiteten. Die Alten, wenn sie daher ja bebleideten, thaten dies immer auf eine Art, bey welcher die nackte Form eher gewinnen, als verlieren mußte. Man verfolgt den Umriß der Form noch unter dem Gewande, und es ist das Gewand bloß da, um durch die stets sich wellenförmig schlängelnden Linien des Fleisches und

der

der Muskeln das Auge nicht zu ermüden. Das Gewand muß also durch einige eckigter und gera-der laufende Linien dieses Einerley unterbrechen und dagegen contrastiren.

Zweytens, der alte Künstler wählte zu seinem immerwährenden Gegenstande, nicht alle Alter, sondern vorzüglich die Jugend und das weibliche Geschlecht, wie das diesem sich nähernde Geschlecht der Verschnittenen und Hermaphroditen. Der Jugend ist vorzüglich die Schönheit eigen. Die Formen derselben, sagt Winkelmann, gleichen der Fläche des Meers, welches in einiger Entfernung eben und still und glatt, wie ein Spiegel, erscheint, ob es schon in steter Bewegung ist. So erscheint auch hier die größte Einheit verbunden mit der allergrößten Mannichfaltigkeit. Je mehr also das Werk des griechischen Künstlers sich dem höchsten Ideale der Schönheit näherte, desto mehr blieb er bey den jugendlichen Formen und Umrissen stehen. Die Verschneidung erhält aber in männlichen Körpern gewissermaßen die Jugend länger, indem sie ihnen eine Weichheit giebt, welche der des weiblichen Geschlechts sich nähert, indem sie die Theile rundlicher und fleischigter, die Glieder zärtlicher werden läßt. Diese zweydeutige männliche Schönheit, wie nicht

weni-

weniger die der ähnliche Schönheit der Hermaphroditen war es also, welche der griechische Künstler nebst der jugendlichen und weiblichen vorzüglich in gewissen Characteren zu erreichen suchte.

Dies leitet uns auf das dritte allgemeine Gesetz der Kunst der Alten. Die Alten nämlich gaben allen den Wesen, welche sie häufig als schöne Ideale bildeten, einen eigenen Character, und bildeten damit aus ihnen einzelne Individuen, individuelle Bildungen, nicht des einzelnen Menschen aber doch einer gewissen Art von Menschen. Es ist nämlich eine bekannte Erfahrung, daß sich nicht allein die hervorstechenden Neigungen des Menschen, die Eigenschaften des Verstandes und Herzens an der Miene und Gestalt des Menschen äußern, sondern daß auch die besondere Lage, in der sie sich im handelnden Leben befinden, die besondere Richtung, welche die Eigenschaften ihrer Seele und ihres Körpers zu einer bestimmten und anhaltenden Thätigkeit, oder Beschäftigung erhalten haben, sich auf die äußere Form des Körpers eindrücken. So daß es sogar Männer von einer vorzüglichen Bemerkungskraft giebt, die auf den ersten Anblick die gewohnten Beschäftigungen einzelner Menschen z. B. den

Ge=

Gelehrten, den Künstler, den Handwerker und unter diesen den Schneider, Schuster u. s. w. aus der äußern Gestalt zu unterscheiden wissen. Diesen Erfahrungen scheinen insonderheit die Alten nachgegangen zu seyn, und aus mehrern Beyspielen die prägnantesten Züge ausgehoben zu haben, worinnen mehrere Menschen von gleichen Neigungen, Fähigkeiten und unter ähnlichen Lagen und mit gemeinschaftlicher Beschäftigung zusammentreffen, und sich von andern unterscheiden. Aus diesen Characterzügen aber setzten sie die höhere idealische Natur, jene Physiognomien zusammen, die den Augenblick, zwar in einer veredelten, aber immer deutlichen Natur die Menschengattung angaben, welche sie in einem einzelnen Individuum schildern wollten. Jede ihrer Schilderungen, es sey Gott oder Held, hatte also ihren bezeichneten Character, an dem man sie wieder erkannte, wenn auch schon die einzelnen Attribute verloren gehen sollten. So wird bey den Alten leicht niemand, der Kenner genug ist, einen Apoll mit einem Jupiter, einen Herkules mit einem Bacchus zu verwechseln, irrig genug seyn können. Diesen Grundsatz noch deutlicher einzusehen und seine Güte zu erkennen, kann vielleicht nichts mehr dienen, als wenn wir uns die

Mühe

Mühe geben wollen, die Neuern mit den Alten zu vergleichen. Die Neuern nämlich, wenn sie uns ihre Heiligen oder selbst die höchste Gottheit liefern wollen, haben für beyde keinen bestimmten Character. Sie liefern uns entweder einzelne Individuen, oder Abstracta und allegorische Bilder unsinnlicher Eigenschaften, die wir nicht verstehen; oder sie nehmen zu Schilderungen von individuellen Lagen, zu pathologischen Ausdrücken ihre Zuflucht, die in die Darstellung selbst eine Art von Schwulst bringen, weil wir nicht verstehen, zu welcher Absicht der Künstler seinem Kunstwerke die eine oder andere Anstrengung giebt.

Es kann vielleicht nicht unangenehm seyn, hier die verschiedenen Charactere zusammengestellt anzutreffen, welche die Alten in ihren Göttern und Helden schilderten und an denen sich dieselben allezeit wieder erkennen lassen. Wir fangen von den männlichen Göttern an. — Größe und Güte, wie man sich dieselben bey einem Manne denken kann, dem das reife Alter und lange Herrschaft über seine Leidenschaften wahres Gefühl von der Bestimmung seiner Vorzüge und Billigkeit gegen die Schwächen anderer gegeben haben, machen den Character Jupiters, des Vaters der Götter und Men-

schen,

schen, aus. Sein Wink erschüttert das Weltall, aber sein Wille nimmt auch den Geringsten seiner Unterthanen in Schutz. Majestät mit Güte thront auf diesem Gesichte, regt sich in diesen Mienen. — Ihm folgt Apollo. Wir müssen ihn in den verschiedenen Beziehungen betrachten, in welchen ihn der alte Künstler sah. Er ist Apollo Phöbus, das Sinnbild der Sonnenstrahlen. Ewige Jugend wohnt in ihm; aber dieser Gott erweckt das Leben und kann tödten. Strenger Ernst wohnt in seiner Miene. Er, der erzürnte Gott, schießt, ohne gerührt zu werden, seine Strahlen, gleich Pfeilen, auf die Brut der Sterblichen. Er ist Apollo Musagetes, der Beschützer der Künste und Wissenschaften. Selige Stille und Genügsamkeit, wie sie das Anschauen himmlischer Vollkommenheiten zu gewähren im Stande ist, und eine gutherzige Heiterkeit; die Eigenschaften eines wollüstigen Genießers der Künste, die Friede und Ruhe erzeugen, und die, um genossen zu werden, eine Abgezogenheit von aller Thätigkeit, von aller sorgenvollen peinigenden Anstrengung, volle Ruhe von den Quaalen eigennütziger Leidenschaften erfordern, ruhen in der süßen Entzückung seines Blickes, und in der Seelenruhe seiner Gesichtszüge. Er

ist

ist Apollo der Hirt. Dann gleicht er dem Bacchus und stellt den Geber der Freuden vor, die Ruhe erzeugt und zu deren Genuß wir der Ruhe und des Frohseyns bedürfen. Er steht im Frühling der Jugend und sein Character ist wahre ungetrübte Heiterkeit. Zu dem Apollo geselle sich der wenig von ihm verschiedene Bacchus, das zweyte Urbild göttlicher Jugend. Er führt die Schönheit männlicher Jugend zur Weichlichkeit über. Diesen Körper, den eine ewige Fröhlichkeit beseelt, hat die Wollust selbst genährt und gepflegt. Die Umrisse sind sanft und verlieren sich in eine mäßige Völligkeit. Sein Bauch ist rundlich, wohl genährt, aber nicht vorgestreckt; seine ausgeschweiften Hüften nähern ihn dem weiblichen Geschlechte. Er steht auf der Gränze zwischen dem Knaben- und Jünglingsalter. Die Regung der Wollust scheint in ihm zu keimen, seine Züge sind voller Süßigkeit, noch aber ist er seiner nicht ganz bewußt.

Diesen Söhnen Jupiters mögen zwey andere folgen. Sie sind beyde einer männlichern Natur. Merkur, der Bote der Götter, der Vorsteher der Palästra, der erfindsame Geber der Menschencultur, hat einen geschmeidigen, behenden und gewandten Körper. In

fei=

seinem Gesichte unterscheidet sich das Attikon Blepos, die feine witzige Miene, die ihm die Alten beylegen. Mars dagegen ist das Sinnbild des Muthes und der Tapferkeit. Geschmeidigkeit und Stärke zeigen sich in ihm. Er ist nicht Feldherr, aber Soldat, das Ideal eines jugendlichen Helden, der Mann für Mann kämpft. Er ist meist als Jüngling in Ruhe abgebildet, aber man sieht, was man von ihm erwarten kann. Zu diesen paare sich der dritte Sohn Jupiters, Herkules. Seine völlige rundliche Stirn, welche die Augenknochen gleichsam aufblähet, kündiget den abgehärteten Mann an, der oft mit Unmuth gegen Schwierigkeiten kämpfte. Sein Bau ist fest, geschmeidig aber nicht behende. Der Kopf, an dem sich diese Stirn mit so mächtiger Wölbung erhebt, ist klein, der Nacken stark, breit die Schultern, die Brust erhoben und vordringend. Die Kenner sagen, der Künstler entlehnte diese Zusammensetzung aus der Vergleichung des Stiers, der in den südlichen Ländern das schönste und stärkste Thier darstellt.

Neptun ist an Adel und Größe wenig vom Jupiter unterschieden, von dem ihn übrigens die Attribute allezeit auszeichnen. Vom Pluto haben wir entweder gar keine merkwürdigen

Antiken, oder er ist der Jupiter Serapis, der sich durch den Scheffel auf seinem Haupte, wie durch den trüben ernsten Blick von andern Vorstellungen des Jupiters unterscheidet.

Andere männliche Antiken sind die Faunen oder Satyrn der Griechen. Ihr allgemeiner Character ist ländliche Einfalt und unverfeinerte Natur, verbunden mit einer Art von Frohsinn, der von bäuerischer Ausgelassenheit bis zur Grazie ländlicher Unbefangenheit, durch mancherley Stuffen, schattirt ist. An sie kettet sich das Geschlecht der Silenen, oder der ältern Satyrn an. Einer unter denselben wird besonders als Erzieher des Bacchus angetroffen. Er ist in römischen Vorstellungen an dem kurzen dicken Körper, und dem Esel, auf dem er reitet, sehr kenntbar. In ernsthaftern Vorstellungen aber macht starkes munteres Alter, verbunden mit einem Ausdrucke väterlicher Güte und Fröhlichkeit, seinen Character aus. In beyder Gesellschaft erscheint bisweilen Pan, eine Figur mit Ziegenfüßen und einer rauhern wildern Gesichtsbildung, als man bey den Faunen oder Satyrn antrifft. Sie trägt überdem Hörner, starke zugespizte Ohren und einen straubigten Bart, so wie eine gepletschte krumme Affennase.

In Ansehung des Ausdrucks vom Alter folgen den Panen die Fluß- und Meergötter. Im Ganzen drückt ihr Character ein rauhes Alter, aber ohne Grämeley und ohne einen abgemergelten Körper zu führen. In einigen, besonders in Tritonen geben die in die Höhe gezogenen Augenbraunen noch über dies einen melancholischen Blick.

Den Faunen ähneln auch die Centauren, dichterische Geschöpfe, die, wie bekannt, aus der Natur des Pferdes und des Menschen zusammen gesezt sind. Man findet alte und junge Centauren. Die jungen nähern sich in ihrer Bildung den Faunen, so wie die alten den Flußgöttern. Sie gaben dem alten Künstler Gelegenheit, seine Geschicklichkeit in der Zeichnung und den Uebergängen einer Natur zu der andern an den Tag zu legen.

Ich beschließe den höhern mythischen Zirkel männlicher Figuren noch mit einigen Idealen aus dem Knaben- und Jünglingsalter. Das erste sey Ganymed. Ganymed ist das Ideal eines Freudenknabens, über deren Rechtmäßigkeit die Alten von uns verschiedene Begriffe unterhielten. Er steht auf der Gränze des Jünglingsalters noch näher, als Bacchus. Bewußtseyn verbindet sich mit der Ahndung

künftiger Freuden, die er genießen will. Dieses liegt in dem lichtvollern Auge und dem schalkhaften Zuge um die Lippen. Sein Körper vereinigt die schönen Verhältnisse der Jünglingsjahre mit der Zartheit der Umrisse des Knabenalters. Den festern Knochenbau, die stärkern Muskeln hat er von dem Jünglinge; aber das rundliche Fleisch, das zum Kneipen einladet, die fettliche Haut, die man gern streichelt, von dem Kinde. Eben dieses kindische, dieses weiche Fleisch, das nicht schlaff und auch nicht schlauchartig ist, verbunden mit Zügen von kindischer Schelmerey, liefert Amor und seine Gespielen die sogenannten Amorinen. Von dem Knabenalter bis zum Alter des Jünglings geht das Geschlecht der Genien, nur daß hier höhere Schönheit, Unschuld und göttliche Ruhe in den Mienen spricht und in den Stellungen wohnt. Das Irdische ist von dieser Jugend ganz abgezogen. Sie nähern sich im Ausdrucke dem Apollo und sind auch oft mit diesem verwechselt worden. Schöne Jünglinge liefern auch Adonis, indem Züge einer erhabenen Melancholie und eine hinfällige Stellung sich zu der höchsten Schönheit gatten; Endymion, der allezeit schlafend angetroffen wird und in sorgenloser Heiterkeit den Schlaf genießt, und Antinous

voll

voll sorgenloser Unbefangenheit und mit dem Genusse einer heitern Unthätigkeit beschäftigt.

Von hier aus begegnen uns die Heldencharactere des Alterthums. Sie sind insgesammt mit einem Ausdrucke von Würde versehen, der es nie zuläßt, daß die Leidenschaft, die den Grund des ihnen zugeeigneten Characters ausmacht, sie entstellt. Meleager zeigt sich als ein Held aus den rohern Zeiten. Verachtung der Gefahren, biederer gerader Sinn, Feuer und Herzlichkeit, so wie etwas von Troß und Rauhheit blizt aus seinem Gesichte; Geschmeidigkeit liegt in seinem Körper. Ajax führt eine äußerst edle Miene, und nur das Auge, das er mit etwas zur Seite gewandtem Kopfe gen Himmel hebt, ist der Aurdruck, mit dem er den Göttern Hohn spricht. Dieselbe Würde, aber auch dieselbe Herzlichkeit und den biedern geraden Sinn tragen Achilles, Perseus, Theseus, Agamemnon und Telephus an sich, nur daß den einen ein durchdringendes Feuer, den andern Kühnheit, diese eine an Stolz gränzende Erhabenheit auszeichnet. Ja nicht allein diese Helden lassen sich — obschon nicht so leicht, als die Götter — unter einander wieder erkennen; die Alten gaben auch selbst ihren Abbildungen gemeiner Menschen-

natur, ihren Ringern, Pancratiasten oder Kampfspielern, ihren Discuswerfern und so fort, unter sich eine Art von Aehnlichkeit. Und wer weiß nicht, daß Kenner sogar fähig sind, unter den Köpfen der Kaiser, Philosophen und Staatsmänner die idealischen Aehnlichkeiten zu erkennen und sie daran zu unterscheiden. Ich sage idealische Aehnlichkeiten in der Beziehung, daß auch hier der Künstler größtentheils der Natur weniger, als einem gewissen Ideal folgte. Denn in der That die Köpfe auf den Münzen entsprechen denen im Stein. Doch davon unten mehr.

Wir gehen nun zu dem weiblichen Geschlechte über. Hier sey Venus der erste Character, den wir wollen kennen lernen. Wir fragen jezt nicht nach den vielen Benennungen Anadyomene, Urania, Cnidia, Victrix, Genitrix u. s. w., die wir unten bey Gelegenheit der mythologischen Bemerkungen wollen kennen lernen. Uns ist es jezt nur um den allgemeinen Begriff zu thun, den der Künstler mit dieser Göttinn verband, und dieser war, daß er in ihr das Ideal der weiblichen Schönheit mit Reiz vermälet, legte. Die Alten setzten diesen Reiz vorzüglich ins Auge, als worinnen sie ein ungemein zärtliches Schmachten und Liebäugeln,

äugeln, keineswegs aber die geilen Züge aus-
drückten, durch welche oft Neuere diese Göt-
tinn kenntlich zu machen gesucht haben. Der
nächste weibliche Character sey Juno. In
ihr zeigt der alte Künstler Hoheit und Würde
mit Schönheit verbunden, nur ohne Lieblichkeit.
Sie sezt in Bewunderung; sie prägt Ehrfurcht
ein; aber sie zieht nicht an sich. Ihre großen
Augen liegen mit der Stirn in gleicher Erhö-
hung und sind hochgewölbt. Ihr Busen ist
voll und deutet das reifere Alter an. Vorzüg-
lich characteristisch ist ihr etwas gebieterischer
Mund. Außerdem erkennt man sie an dem
Diadem in Form eines länglichten Dreyecks,
dessen kürzeste, abgerundete Spitze sich an der
Stirn, wie ein Gipfel in die Höhe richtet. Ihr
folge Pallas oder Minerva. Sie bezeich-
net die weibliche Schönheit, verbunden mit
männlichem Ernste. Sie scheint alle weibliche
Schwäche ausgezogen, ja sogar die Liebe besiegt
zu haben. Ihr Ernst, der Ernst der Weis-
heit, stößt aber nicht zurück. Ihr Auge ist
mäßiger gewölbt und weniger offen, als das der
Juno. Ihr Haupt erhebt sich nicht stolz, ist
vielmehr etwas gesenkt, und ihr Blick in sich
gekehrt verräth Nachdenken und genaue Prü-
fung. Sie ist bewaffnet mit dem Schild und

Ziegenfelle, der Aegis; dann nennt man sie vorzüglich Pallas. Sie ist ohne Waffen, und deutet das Symbol der Nachteule neben ihr, die Gesellschafterinn der Musen, die Beschützerinn unterhaltender Talente, Minerva oder Ergane; oder die Schlange neben sich Hygea, Minerva salutifera, an.

Nahe in der äußern Gestalt mit Minerven, oder vielmehr mit der Pallas verwandt, ist Roma, nur offener ist ihr Auge, stolzer trägt sich ihr Haupt empor, wie Winkelmann behauptet. Herr von Ramdohr hält aber dieses noch nicht für entschieden, und giebt dagegen das Kennzeichen, daran die Antiquarier sie erkennen, an. Nämlich man nennt alle in der Bekleidung der Minerva ähnliche Bildsäulen, so bald sie sitzen, Romen.

Von Dianen haben sich keine Statuen erhalten, welche unter die vorzüglichsten Kunstwerke gezählt werden könnten. Doch sind die Abbildungen dieser Göttinn nicht ohne einen gemeinschaftlichen Character geblieben. Diana ist mit allen Reizungen ihres Geschlechts versehen, jedoch ohne daß sie sich derselben bewußt seyn sollte. Ihr Blick ist nicht niedergeschlagen, wie derjenige der Pallas, sondern frey, munter und fröhlich. Und da sie meistens im

Laufe

Laufe und mit aufgeschürztem Gewande abgebildet ist, so sieht derselbe vorwärts. Ihr Gewächs ist leichter und schlanker, als das einer Juno und einer Pallas; allein es zeigt sich darinnen bey allem Ideal weiblicher Zartheit, eine Art von ausgebildeter Schnelligkeit und Abhärtung. Ihr Hauptschmuck, der halbe Mond, Köcher und Bogen zeichnet sie als die Schwester des Apollo aus.

Ceres nähert sich der Juno, mit der sie auch beynahe ein ähnliches Diadem führt. Die Bildsäulen von ihr sind ungewiß. Auf Münzen aber führt sie eine hohe Schönheit. Man kann hier als etwas Unterscheidendes anmerken, daß sie dann meist auf dem Hintertheil des Kopfs eine Art von Schleyer oder das heraufgezogene Gewand führt. Eine Art von Melancholie würde man unbezweifelt in sichern Statuen auf ihrem Gesichte lesen können. Ebenfalls nur auf Münzen und Basreliefs erscheint Proserpina, der Ceres Tochter, in dem Character einer sehr vollendeten Schönheit. Nicht weniger unbekannt sind auch die wahren Characterzüge der Hebe und Vesta. Cybele erscheint in verschiedenen Antiken als ein Ideal göttlicher Schönheit, eine Miene voll Hoheit

und Güte kündigt die allernährende Mutter Natur an.

Wir gehen nun zu den Ideelen niederer weiblicher Gottheiten über. Hier begegnen uns zuerst die Grazien. Dem nach, was wir an der schönsten Antike, die dieselben darstellet, im Pallaste Ruspoli, erblicken, schilderten die alten Künstler in ihnen einen Character, dessen Miene weder auf Fröhlichkeit noch auf Ernst deutet, der aber eine stille Zufriedenheit ausdrückt, die der Unschuld der jüngern Jahre eigen ist. Nur in den ältern Werken sind die Grazien bekleidet, in den Werken der besten Kunst sind sie ohne alle Bekleidung; auch sind ihre Köpfe ohne allen Putz, ausgenommen daß die Haare mit einer dünnen Schnur um das Haupt herumgebunden sind. Die Gespielinnen der Grazien auf verschiedenen Werken sind die Horä, oder die Göttinnen der Jahrszeiten. Ihrer sind nur drey. Sie werden tanzend in der kurzen Kleidung einer Tänzerinn vorgestellt; und tragen beynahe denselben Character von Unschuld und Jugend an sich, den die Grazien führen. Ihrer sind einige Male, zum Beyspiel auf einer Begräbnißurne in der Villa Albani, viere angegeben; dann aber unterscheiden sie sich durch ein abgestuftes zunehmendes Alter.

Ein

Ein besonderer Character der Nymphen läßt sich so wenig angeben, als bey den Musen. Die Alten scheinen, wie die Dichter thun, die Nymphen oft unter einander verwechselt zu haben. Das äußerliche Kennzeichen einer Jägerinn, der Bogen und Köcher, wie die Urne, oder das mit Schilf bekränzte Haar einer Fluß oder Brunnen Nymphe zeichnet sie aus. Eben so gewiß ist es, daß die Alten den Musen keine bestimmten Künste zugeignet haben. Horaz ruft Melpomenen, Calliopen, Euterpen und Polyhymnien ohne Unterschied zu eben den Gegenständen an. Und findet man sie in den Werken der Kunst durch Attribute unterschieden: so entsteht immer noch die große Frage, ob diese Attribute nicht Zusätze der Ergänzer sind. Die Klappertrommel der Thalia im Zimmer der Musen im Vatican, wie das Buch und die Trompete der Calliope eben daselbst, sind das unbezweifelt gewiß. Dagegen hat Melpomene in dieser Sammlung an der die Masqve und der Cothurn alt sind, einen gefälligen Reiz und eine dermaßen bezaubernde Schönheit, ohne alle Melancholie im Gesichte, daß die Kenner billig fragen, wie diese unbefangene heitere Miene wohl zu dem sonstigen Character der tragischen Muse paßt. Polyhymniens

Man-

Mantel ist mit Blumen besezt. Und Terpsichore, die Göttinn des Tanzes, sizt. Es scheinen also entweder die alten Künstler auf die besondern Charactere der Musen keine Rücksicht genommen zu haben, oder wir kennen sie jezt nicht mehr. Vielleicht ist die Farnesische Flora, jene colossalische Figur, die mit so ungemeiner Leichtigkeit fortzuschweben scheint, die wahre Terpsichore.

Schönheit legten die alten Künstler in alle ihre Werke. Daher finden wir bey ihnen, weder die Parcen als alte Weiber, noch die Furien, die wir verschiedentlich gegen den Orestes bewaffnet antreffen, als häßliche Geschöpfe geschildert. Beyde sind als schöne Jungfrauen angegeben. Ja selbst Medusa erscheint in den ächten Arbeiten der Alten nicht als ein Ungeheuer, sondern als eine ausnehmende idealische Schönheit. Von den übrigen Idealen bemerken wir nur noch die Amazonen. Sie sind in der Bildung durchgängig einander gleich, obwohl ihre Stellungen verschieden sind. Ihre Gliedmaßen führen etwas Männliches in sich, welches man vorzüglich an den Juncturen der Knie und den breiten Füßen gewahr wird. Ihre Miene hat von der Bekanntschaft mit den Gefahren des Krieges eine gewisse ernsthafte

hafte Festigkeit erhalten, dabey aber herrscht ein eigener Zug von Betrübniß in derselben. Die eine Brust ist unbedeckt, und an derselben führen sie alle, so weit sie bekannt sind, eine Wunde. Die andere Brust aber zeigt sich deutlich unter dem Gewand. Das Gesetz der Schönheit, dem der Künstler allein folgt, gestattete es nicht, daß er die Fabel ausdrückte, nach welcher die Amazonen die eine Brust wegsengten. Die Köpfe der Amazonen führen ausserdem noch den besondern Zug, daß eine Art von Kante, oder Einfassung, die Augenbraunen und Lippen umgiebt.

Bis hieher mag es genug seyn, zu sagen, wie die Alten durch schöne nackende oder doch nur leicht bekleidete Formen im Allgemeinen der höchsten Schönheit in ihren Werken entgegen arbeiteten. Wir gehen fort, zu bestimmen, wie sie dieselbe noch im Einzelnen hervorzubringen suchten. Hier war ihr erstes Gesetz, mehr Ruhe und Stille, als thätige Bewegung auszudrücken. Sie hielten nämlich eine allzu lebhafte Bewegung der Schönheit selbst für nachtheilig. Daher erscheinen ihre Bilder meistentheils in einem Mittelzustand zwischen Schmerz und Fröhlichkeit, in einer seligen Ruhe und Abgezogenheit und in dem stillen Genusse

seiner

seiner selbst, in welchen die Seele gleichsam auf das Gesicht hervortritt. Diese göttliche Stille werden wir besonders in den Bildungen der Götter gewahr. Geht aber auch selbst diese Ruhe des Blicks und der Stellung in leidenschaftlichen Ausdruck über, so ist dennoch dieser allezeit genau nach dem, was Schönheit zuläßt, abgewogen. Er zeigt sich nie in seiner größten Stärke, sondern die Schönheit erhält vielmehr dadurch nur eine Art von leichtem Anstrich. Wir haben aber gesagt, daß die Vorliebe der Alten für die Bildung der Schönheit in Ruhe, zwar der Bildhauerey mehr, als der Malerey nothwendig ist; dennoch aber nicht zum allgemeinen Gesetze der bildenden Künste gemacht werden müsse. Jezt lasse man uns die Gründe untersuchen, denen die Alten dabey folgten. Ihre Empfindung war erstlich, was wir von ihnen wissen, weit feiner und zärtlicher, als die unsere, aus dem Gesetze nämlich, daß die Einbildungskraft von Nationen, die näher der heißen Zone wohnen, als wir, weit stärker und lebhafter war, auch den schwächsten Ausdruck nach zu empfinden. Wo also die Einbildungskraft des Griechen nur erweckt seyn wollte, muß die unsrige nothwendig gespannt werden, wenn wir dasselbe empfinden sollen. Es bleibt, also, in

so-

sofern die Kunst gehalten ist, sich stets nach den Bedürfnissen und Wünschen ihrer Zeitgenossen zu richten, nichtsdestoweniger für uns Regel, in unsern Kunstwerken möglichst dem Ausdrucke entgegen zu arbeiten, obschon die Alten hierinnen andern Empfindungen folgten. Ein zweyter Grund, warum die Alten mehr dem Ausdrucke der Schönheit in Ruhe, als als dem Ausdruck der Schönheit in Bewegung nacheiferten, liegt ferner in ihren Begriffen von Sittsamkeit und Wohlstande. Der Wohlstand hatte bey ihnen viel mehrere und oft andere Regeln, als bey uns. Man kann nicht sagen, daß sie die Forderungen davon übertrieben haben, aber sie haben dieselben gewiß auf den möglichsten Grad verfeinert; in andern sind sie von uns gänzlich abgewichen. Wir wissen aus der Geschichte und den Alterthümern dieser Nationen, daß ein zu weiter Schritt, eine gewisse Haltung des Gewandes, ja die Bewegung der Hand und des Kopfs, die man nicht für wohlanständig hielt, selbst an den größten Männern öffentlich getadelt wurde. Diese Grundsätze giengen auch auf ihre Künste über. Daher herrscht, die Bacchanten ausgenommen, die größte Sittsamkeit selbst in ihren tanzenden Figuren; und man würde diese Regeln noch

weit stärker und geläufiger gewahr werden, wären nur mehrere Statuen unverstümmelt auf uns gekommen. So aber haben gerade die meisten an den Extremitäten, darinnen sich diese Begriffe von Wohlstande vorzüglich zeigen, am meisten gelitten. Doch dies interessirt uns jezt weniger, als dieses, daß diese Gesetze der Wohlanständigkeit vornämlich auch auf den Ausdruck der Leidenschaften angewendet wurden. Welche enge Gränzen hatte also der alte Künstler. Auf der einen Seite beschränkte ihn die Schönheit, auf der andern der Wohlstand. Solten wir daher nicht glauben, daß das ganze Gebiete des leidenschaftlichen Ausdrucks damit demselben dermaßen verleidet wurde, daß er sich lieber in dieses Gebiet hinein zu wenig, als zu viel wagte. Auch wir haben hierinnen unsere sittlichen Conventionen. Es würde nach unsern Begriffen von Wohlanständigkeit immer fehlerhaft seyn, einen Hermaphroditen der Alten nachzubilden. Gleichwohl ist es uns erlaubt, so weit zu gehen, als die Gesetze der Wohlanständigkeit es erlauben. Was insonderheit aber den Ausdruck der Leidenschaft und Theilnehmung an einer Handlung anbetrifft, so werden wir hierinnen gewiß nicht fehlen, wenn wir bey ihm keine andern Gränzen als die, welche Schönheit selbst sezt,

an-

anerkennen. Was nicht verunstaltet, das heißt, was die Regelmäßigkeit der Züge, der Stellungen nicht verlezt, was der Einheit und Einfalt nicht zuwider ist, das kann in unsern Kunstwerken allerdings statt finden.

Doch wir gehen den Grundsäzen, deren sich der alte Künstler, die Schönheit im Detail hervorzubringen, beflissen hat, noch weiter nach, und da finden wir, zweytens, daß er bey seinen Darstellungen möglichst sich nach Bestimmtheit bestrebte. Sey es Physiognomie, oder pathologischer Ausdruck, den er in seine Figuren legte, er schildre Ruhe der Seele, oder dieselbe in Bewegung, immer wissen wir, was er sagen will; immer läßt sich neben der Wohlgefälligkeit der Formen ihr Innhalt und ihre Absicht sehr leicht erklären. Abermals ein Punkt, wo die neuere Kunst bis hieher sehr weit hinter der alten zurück blieb. Ich habe schon oben angezeigt, daß der alte auch bey allen seinen idealischen Physiognomien dennoch nie etwas Schwankendes zurückließ. Sie sind durchaus keine Abstracta, keine allegorische Bilder unsinnlicher Eigenschaften, und wenn wir schon in ihnen Menschen einer ganz eigenen Gattung finden: so bleibt doch immer der Character, den ihnen der Künstler giebt, denselben

bis zum Sprechen eigen, und jedem Beschauer erklärbar. Noch mehr äußert sich dieses in Bildern, wo die Figur in Affect ist. Statt daß der Neuere überall den Künstler hervorblikken läßt, akademische Figuren liefert, wo ich Leidenschaft sehen will; statt, daß er diese Leidenschaft mehr in Geberden, als Mienen, zeigt; statt, daß er in diesen oft den eigenen Zug verfehlt, süßlich wird, wo er Lieblichkeit zeigen soll, affectirt, wo er Größe darstellen will: statt dessen allen folgt der alte Künstler der Natur. Seine Miene spricht, sagt das, was gesagt werden soll, nicht mit hundertfältigen Anstrengungen, sondern deutlich und zuverläßig in einem, aber dem ganz eigenen Zuge. Aus der Miene breitet sich der Ausdruck durch den ganzen Körper aus, malt sich in jeder Muskel. Nächst dem aber läßt er uns nie in Verlegenheit, die Veranlassung zu jenem Affecte mühsam zu errathen. Es liegt immer in, oder bey der Figur, die er in Affect darstellte. Im Laocoon erklärt die Schlange, im sterbenden Fechter die Wunde, im borgheſischen seine Stellung alles. Oder wo er diese Exposition nicht beystellt, da beruht seine Schilderung auf einer allgemeinen bekannten Situation, daß jeder die Frage, woher dieser Affect? von selbst vergißt.

Aus

Aus eben dieser Sorgfalt für das Wahre in den Statuen bemühete sich der alte Bildhauer, so viel möglich seinen Bildsäulen Rundung zu geben. Das ist, man mag vor dieselben treten, von welcher Seite man will, man sieht überall wahres Fleisch, überall, nicht wie im Gemälde, Schein, sondern ächte täuschende Wahrheit. Es ist gewiß, daß bisweilen ein Werk runder Bilderey aus einem Gesichtspunkte betrachtet schöner seyn kann, als aus dem andern. Aber es muß aus allen Gesichtspunkten wahr erscheinen. Der Künstler muß es nie vergessen, daß der Blick, der die Wahrheit der Form an der wirklich runden Statue untersucht, nicht wie an einem Gemälde, das nur Profile zeigt, verfährt, sondern nach Art der Hand, die betastet, bald auf diese, bald auf jene Seite sich wendet, mithin den runden Körper in mehr als einem Profile sieht. Es ist daher Fehler, wenn der Bildhauer, gleich dem Maler, allzu sehr auf die Täuschung von Licht und Schatten rechnet, und zum Beyspiel auf das marmorne Haar, oder den Bart, oder die Kleidung eine allzu große Sorgfalt wendet. Dies ist offenbare Verwechselung einer Kunst mit der andern. Der Maler zeige uns Umrisse im Profil, unterstüzt von Licht und Schatten. Er hat auf einen

andern Gesichtspunkt, den der Beschauer sonst nehmen will, außer dem, den er ihm giebt, nicht zu rechnen. Allein der Bildhauer muß auf jeden Gesichtspunkt achten, den es dem Beschauer zu nehmen beliebig ist. Er liefert die Umrisse nicht dem Scheine nach, sondern der Wahrheit gemäß. So handelten die Alten, und dies zieht ihren Kunstwerken das Lob einer bestimmten Wahrheit zu.

Um eben dieser Wahrheit willen wurden, drittens, die alten Künstler, Maler sowohl als Bildhauer, die genauesten Beobachter der Proportion. Wir würden in diesem Stücke noch genauer die Regeln kennen, nach den sie die größern Verhältnisse sowohl, als die kleinern, und nach jedem Alter das Maas der Längen sowohl, als der Breiten, wie der Umkreise bestimmten; wären uns noch die Werke übriggeblieben, welche die alten Künstler von der Symmetrie niederschrieben und welche Philostratus in seinem Buche von alten Gemälden in der Vorrede anführt. Doch es fällt jedem Künstler nicht schwer, aus der Betrachtung der Antiken sich selbst das Nöthige abzuziehen. Er darf nur die einzige Bemerkung sich als Hauptregel bekannt machen, daß die Alten nicht, wie die Neuern, nach Köpfen, sondern nach

den

den Füßen das Ebenmaas des menschlichen Körpers berechneten. Denn der Fuß giebt ein bestimmteres Maas, als das Gesicht, wornach die Neuern rechnen. Man bestimmte aber für den Körper idealischer Figuren ohngefähr sieben Fußlängen, wie für den Körper gewöhnlicher Menschen sechs Fußlängen. Denn jenen den idealischen Figuren gaben die Alten von der Halsgrube bis an die Herzgrube und von da bis an den Nabel eine etwas größere Länge, als die Natur giebt, um nämlich damit das Majestätische ihrer Formen zu erzeugen, dem sie durchgängig so sehr nachstrebten.

Doch außer diesem hatten noch, viertens, die griechischen Künstler für die Schönheit in den einzelnen Theilen besondere Regeln, die wir, wenn wir anders die Kunst der Alten richtig schildern wollen, nicht übergehen dürfen. Dahin gehört vor allen Dingen das griechische Profil, oder diejenige Bildung des Gesichts, wo eine gerade oder sanft gesenkte Linie die Nase mit der Stirne verbindet, wie sich diese besonders an jugendlichen, vornämlich weiblichen Köpfen, erblicken läßt. Wo sich diese Zeichnung des Gesichts befindet, pflegt die Form desselben schön zu seyn. Dagegen wo dieselbe vermißt wird und der Einbug der

Nase stark ist, beweiset sich das Gegentheil. Denn das Gerade bildet die Großheit, das sanft Gesenkte der Formen die Zärtlichkeit des Gesichts. Mit dieser Schönheit des Gesichts verbanden die Alten eine andere, nämlich daß sie die Stirn möglichst kurz bildeten. So zeigt sich dieselbe besonders an jugendlichen Gewächsen, ehe der Haarwuchs ausgehet. Eine hohe Stirn gaben daher die Alten als etwas Häßliches an. Sie begnügten sich aber nicht allein, die Stirn durch den Haarwuchs kurz zu bilden, sondern sie gaben derselben auch insonderheit dadurch eine eyförmige Gestalt, daß sie die Haare rundlich über die Schläfe hinwegführten. Diese ovale Zeichnung der Stirn ist allen antiken Köpfen so gemein, daß man allein an dem Hervorspringen der Haarwinkel neuere Köpfe erkennen kann.

Auch in die Abbildung der Haare legten die alten Künstler einen Gegenstand, daran sie ihren Fleiß und ihre Geschicklichkeit in der Bearbeitung des gewählten Stoffes zeigten. Wir müssen hier die Haare an Männern und Jünglingen, an Frauenköpfen und gewissen idealischen Wesen unterscheiden. Den Männern legte man kurz geschnittene und hernach fein gekämmte Haare bey. In Marmor hängen sie

etwas

etwas frey, laufen kraus und sind lockigt gehalten; ausgenommen, wo der besondere Character, den man in eine historische Abbildung legte, kurze und gerade Haare erforderte; oder wo ein zu harter Stein dieser Behandlung widersprach. So sind die männlichen idealischen Köpfe größtentheils bearbeitet. Ueberall erscheint ein feingekämmtes, sanft lockigtes Haar. Nirgends erblicken wir das straubigte Haar der Satyrn oder Faunenköpfe, das die Neuern zum Modell ihrer Haare an Männerköpfen fast durchgängig angenommen haben. An diesen idealischen Köpfen bemerken wir noch zwey verschiedene Eigenschaften, die besonders die Haare auf der Stirn angehen. Einmal krümmen sich an derselben die kurzen Haare vorwärts, wie man dieses besonders an den Köpfen des Herkules erblickt. Man will behaupten, die Alten hätten diese Haare von den kurzen Haaren zwischen den Hörnern des Stiers entlehnt. Aehnlichkeit hat dieser Haarwuchs in der That mit jenem, und kann zugleich zur Beschreibung und Wiedererkennung desselben dienen. Dann finden wir aber auch bey den Haaren an der Stirne in idealischen Männerköpfen eine andere Art von besonderer characteristischer Haltung. Nämlich die Haare um die Stirn heben sich bey

der Wurzel etwas empor, und sinken dann mit den Spitzen eingekrümmt seitwärts und in verschiedenen Abtheilungen oder Locken wieder herab. Wir finden diesen Haarwuchs an den Köpfen Jupiters, Neptuns, der Flußgötter, z B. des Tibers im vaticanischen Pallast, auch des Tritons eben daselbst, nicht weniger an den Köpfen Alexanders, der für Jupiters Sohn angesehen seyn wollte. Die Alten scheinen in der That in diese Art von Haarwuchs eine gewisse Ehrwürdigkeit gelegt zu haben. Wie man behauptet, entlehnten sie dieselbe von dem Löwen und seinen Mähnen. An den Kaiserköpfen wird die fleißige Ausarbeitung frey hängender Haarlocken häufiger, als sonst erblickt.

Die Jünglinge bey den Alten trugen die Haare lang und auf beyden Schultern herabhängend. So erscheinen unter den idealischen Köpfen und Bildsäulen insonderheit Apollo und Bacchus, deren langes Haar alle Dichter rühmen und an dem man fast ausschließend ihre Bildsäulen erkennen kann. Der Wurf der Haare an diesen und andern Jünglingsköpfen ist aber mit einem seltenen Fleiße bearbeitet. Sie erscheinen fein gekämmt, mehr dünn, als stark, und wehen in sanften Locken auf die Schultern herab.

An den weiblichen Köpfen sind die Haare allezeit noch einfacher und kunstloser geworfen, als an den männlichen. Sie sind an den besten Antiken mehrentheils ganz glatt über den Kopf gekämmt, mit Andeutung schlangenweis gezogener Furchen. Bisweilen sind sie hinten gebunden, und hängen unter dem Bande in großen neben einander gelegten Abtheilungen herab. So erscheinen sie an der von Winkelmann so sehr erhobenen Minerva in der Villa Albani; aber noch an mehrern andern Bildsäulen. Am öftersten aber sind die Haare an den unbedeckten Frauenköpfen hinten auf den Wirbel zusammen gebunden, oder um sich selbst, vermittelst eines Knaufs herumgewickelt. Man bediente sich dazu einer Nestnadel, die aber, wie Winkelmann standhaft behauptet, an Kunstwerken niemals gesehen wird. Dieser Haarputz zeigt also keine Locken; die Haare sind aber furchenweis und mit nachdrücklichen Vertiefungen geschlängelt hinaufgekämmt. Diese Vertiefungen geben dem Ganzen eine Art von Mannichfaltigkeit und Schattirung. Beydes vermißt man an den neuern Arbeiten, welche diese Vertiefungen häufig hinweglassen. Die Haare in Flechten um den Kopf zu wickeln, hatten die alten Künstler nie in Gewohnheit. Aber an

den spätern Arbeiten in den Zeiten der Kaiser erblickt man bisweilen Auffätze von fremden Haaren, wie an dem Kopfe der Lucilla, der Gemahlinn des Kaisers Lucius Verus, von schwarzen Marmor im Capitol. Bisweilen findet man auch die Haare roth gefärbt. Das Museum zu Portici verwahrt drey weibliche Statuen dieser Art, eine Diana, eine kleine Venus und noch eine bekleidete Figur. An der mediceischen Venus waren, wie man noch bemerken kann, die Haare vergoldet. Gleiche Bemerkung läßt sich an einem Apollo Kopfe im Kapitol machen.

Endlich, was die Haare der Faunen oder Satyrn anbelangt, so sind dieselben eigentlich straubigt, das ist, kurzdurch einander geworfen und mit den Spitzen nur ein wenig eingekrümmt.

Die Stirn und der Haarwuchs leiten uns nun auf einen andern Theil menschlicher Schönheit, auf das Auge über. Hier verlor zwar der Bildhauer, indem ihm nicht erlaubt ist, die schöne Farbe, den Blick und das Feuer des Auges zu schildern. Bey alle dem vernachläßigte er diesen Theil nicht, und suchte, was er nicht ausdrücken konnte, durch die schöne Form und Haltung des Auges zu ersetzen. Daß man große Augen für eine Schönheit gehalten

habe, ist außer allem Zweifel. Der alte Künstler aber wich hinwiederum in seinem Ideal in so weit von der Natur und natürlichen Schönheit ab, daß er den Ausdruck des Auges vornämlich in die Vertiefung derselben und in eine Art von Hervortreibung der Augenknochen legte. Allerdings litt hierbey der Ausdruck der Offenheit des Gesichts; aber das Auge erhielt vermittelst dieser Kunstregel Licht und Schatten; und dieser Hauptttheil des Gesichtes ward damit um so lebhafter und wirksamer, anstatt daß er, da der Apfel größtentheils platt ist, in großen Figuren, die nur aus einiger Entfernung können gesehen werden, ohne alle Bedeutung und Wirkung geblieben seyn würde. Dieses Kunstgesetz aber wurde mit der Zeit so allgemein, daß man selbst auf Münzen die Augen mehrentheils in die Tiefe gearbeitet antrifft. In der Richtung der Augenlieder suchte der Künstler ebenfalls den Ausdruck, den er im Auge selbst entbehrte. Die Augenlieder der Götter Jupiter, Apollo, Juno sind groß und rundlich gewölbt; folglich um diese Rundung zu erheben, an den Winkeln etwas enger zusammen gezogen. Die Augen der Diana stehen in gleicher Richtung, nur etwas matter gewölbt. Denn dies ist der Blick der unbefangenen Unschuld. Gleiche Unbefan-

befangenheit zeigt auch der so schöne Kopf der tragischen Muse im Vatican. Minerva dagegen trägt die Augenlieder etwas gesenkt; dies erfordert der Character der züchtigen jungfräulichen Sittsamkeit, der Minerven beygelegt wird. Nur ist dieses Etwas durchaus ohne Bedeutung, also nicht etwan das bedeutende Winken eines schamhaften aufblühenden Mädchens, die sich ihrer selbst bewußt ist. Auf Minervens gesenktem Blicke aber thront Ruhe der Weisheit und gänzliche Befreyung von allen leidenschaftlichen Gefühlen. Die Augen der Venus sind dagegen kleiner und im untern Augenliede, das sanft heraufgezogen ist, bildet sich der Liebreiz und das süße Schmachten dieser Göttinn. Die Alten hielten selbst den Schwung der Augenlieder der höchsten Schönheit der Natur gemäß, etwas geschlängelt, und wie Winkelmann es nennt, den jungen Schlingen der Weinreben ähnlich gezogen. Man bemerkt diesen sanft verborgenen Zug der Augenlieder an den schönsten Köpfen des Alterthums; an den colossalischen schönsten Köpfen ist er am deutlichsten angegeben. Doch in einigen idealischen Köpfen beruhet selbst in diesem verstärkten Schwunge ein Theil ihres Characters. Man betrachte die schönsten Bacchusköpfe z. B. die

Terme

Terme des Bacchus im Vatican, und die schönsten Faunenköpfe mit Aufmerksamkeit, und man wird finden, daß in dem etwas gesenkten obern Liede der Ausdruck des fröhlichsten Selbstgenusses beruhet. Zwischen den Augenliedern hervorquellende starke Augäpfel, die einige Neuere gebildet haben, haben die Alten, soviel man aus allen ihren Werken weis, nie geliefert. Aber die Alten hatten frühzeitig die Gewohnheit, besondere Augäpfel einzusetzen. So erzählt uns Plato, daß Phidias seiner Athene von Elfenbeine blaue Augäpfel, wahrscheinlich vermittelst eines eingesezten Edelsteins, gab. Man hat auch unter den Bronzen des Herkulanums mehrere entdeckt, die silberne Augen hatten. Ja selbst in Marmor pflegten bisweilen die Künstler die Sorgfalt anzuwenden, daß sie den Köpfen von einem sehr weichen und weißen Marmor, jezt Palombino genannt, Augäpfel einsezten. Es geschah dieses vorzüglich der Schattirung halber, und gab bey den tiefliegenden Augen dem Auge eine Art von Reflex. Man bemerkt dergleichen eingesezte Augäpfel noch jezt an einigen Köpfen. An andern sind sie ausgefallen und man sieht in dem hohlen Auge noch die Löcher zur innern Befestigung dieses Augapfels. Das Spiel der

Far-

Farben noch natürlicher zu machen scheint man sich bisweilen statt des Weißen oder der Hornhaut im Auge zarter Silberbleche bedient zu haben, die man rings um den Apfel her einlegte. Winkelmann fand Spuren dieses Kunstmittels in einem schönen colossalischen Kopfe des Antinous in der Villa Mandragone bey Frascati und an der berühmten barberinischen Muse. Was dem Auge in den antiken Bildsäulen einen neuen Vorzug giebt, sind die Augenbraunen. In den Werken der besten Kunst sind dieselben bloß durch eine schneidende Schärfe des Knochens über dem Auge angegeben. Späterhin künstelte man auch hierinnen, und gab besonders in Erzt die Haare der Augenbraunen an. Was die Form der Augenbraunen anbelangt, so waren die Alten darinnen einig, daß Augenbraunen, die in einem hohen Bogen gezogen sind, eben so wenig als diejenigen, welche zusammen stoßen, eine Schönheit genannt zu werden verdienen. Sie ahmten auch hierinnen jenem sanften Schwung nach, den wir oben bey den Augenliedern beschrieben haben; und finden wir zusammenstoßende Augenbraunen: so können wir mit Sicherheit darauf schließen, daß diese Vorstellung Eigenheiten von Portraitköpfen schildert.

dert. In idealischen Köpfen finden wir der, gleichen nie.

Nach dem Auge stößt uns im Gesicht der Mund auf. In seiner Bildung bewiesen die Alten nicht weniger den überdachten, gewissen Grundsätzen folgenden Fleiß, den wir in allen ihren Werken antreffen. Niemals erscheint dieser Theil ihrer Gesichter dergestalt maniert verzogen, oder lächelnd schmunzelnd, wie wir ihn bisweilen an Neuern antreffen. Seine Schönheit entsteht ohne alle Anstrengung des Künstlers, der hier allein der Natur folgt. Die Portraitstatuen der Kaiser und Kaiserinnen haben ohne alle Ausnahme geschlossene Lippen. An Köpfen idealischer und göttlicher Personen pflegen sie dagegen etwas, doch beynahe unmerklich geöffnet zu seyn. Diese Oeffnung verleihet ihnen eine Art von Sprechen, der Venus das unnachahmliche Schmachten der Sehnsucht und Liebe; den Apoll den süßen Hauch, indem wir seinen Gesang noch tönen zu hören glauben; dem Jupiter schwebt damit das Allmachtswort, das Welten erschüttert, noch gleichsam auf den Lippen. Von dem Munde der Pallas fließen Lehren der Weisheit. Nur Faunen und andere Köpfe voll niedrigkomischer Grazie öffnen den Mund so weit, daß man die

Zähne sieht. Die untere Lippe bilden die Alten allezeit völliger, als die obere, und lassen damit unter derselben die Tiefe entstehen, die dem Kinne seine völligere Rundung giebt. An einigen Minerven Köpfen tritt jedoch die Unterlippe merklich hervor. Man drückte damit die Ernsthaftigkeit dieser Göttinn aus. Es würde aber außerdem fehlerhaft seyn, die Völligkeit der untern Lippe bis zu einem gewissen Emporstehen anwachsen zu lassen, oder sie vielleicht gar in die Rundung zu arbeiten. Daß der affectirt kleinliche Mund den Alten eben so wenig, als der große gefallen konnte, ergiebt sich aus ihrer so strengen Beobachtung der Gleichheit aller Theile von selbst. Sie kannten auch für den männlichen und weiblichen Mund keine andere Unterscheidung, als diese genau befolgte Proportion aller Theile.

Dem Kinne gab der alte Künstler in seinen idealischen, wie in seinen Portraitköpfen, gern eine Art von Großheit, die in einer schön gestalteten völligen Rundung desselben besteht. Das Grübchen im Kinn rechnete man daher ganz unbezweifelt nicht als eine Schönheit an. Denn sonst würde sie in mehrern der besten Köpfe vorhanden seyn, an denen wir diese Eigenheit vermissen. Wo folglich dieses Grübchen

angetroffen wird, legte es der Künstler mehr um einen gewissen Liebreiz zu characterisiren, als zur Schilderung einer besondern Schönheit in das Kinn. Venus zu Florenz besizt dieses Grübchen, das Varro den Finger der Liebe nennt. Dagegen wird es weder in der Niobe und ihren Töchtern, noch am Apollo in Belvedere, noch an dem so treflichen Kopfe der tragischen Muse im Museo Clementino gesehen. Der schönen Rundung, welche die Alten dem Kinne gaben, steht aber das unterwärts ein oder abgekniffene Kinn gewisser neuerer Künstler gerade entgegen. Man wird dieses Kinn an keinen ächten Werken der Alten antreffen; und wo es gefunden wird, läßt sich mit einer Art von Zuverläßigkeit behaupten, daß es neuerer Zusatz sey. Platte scharfe abgeschnittene Kinne hat noch niemand als Schönheit anpreisen wollen.

Das Ohr war wiederum einer derjenigen Theile, welche die Alten an ihren Köpfen mit ganz vorzüglichem Fleiße zu bearbeiten pflegten. Dieser Fleiß geht soweit, daß man die an die Ausarbeitung des Ohrs gewendete Sorgfalt als ein beynahe untrügliches Kennzeichen ansehen kann, an dem man das Alte von den neuen Zusätzen unterscheidet. Selbst Fehler dieses Gliedes, wie man an den characteristi-

schen Ohren einiger Portraitstatuen bemerkt, auszudrücken, scheinen die Alten bemühet gewesen zu seyn. So führen die Köpfe des Marcus Aurelius eine ungewöhnlich große innere Oeffnung. Da auch bey dem alten Faustkampfe häufige Schläge an die Ohren vorfielen und diese dabey am meisten litten, folglich aufschwollen und platt geschlagen wurden: so entgieng auch diese Bemerkung der Genauigkeit der alten Künstler nicht. Wir bemerken daher an den Köpfen vieler alten Helden, die sich im Faustkampfe übten, z. B. des Herkules, Pollux u. s. f., so wie an den Statuen alter Pankratiasten oder Faustkämpfer eine ganz besondere Gattung von Ohren, welche seit der wichtigen und sehr gegründeten Entwickelung des großen Winkelmanns hierüber den Namen Pankratiasten Ohren erhalten haben. Die Eigenheiten dieses Ohrs bestehen vornämlich darinnen, daß es platt geschlagen, und an den knorplichten Flügeln geschwollen erscheint. Hiermit wird der innere Gang enger und selbst das äußere Ohr zusammen gezogen und kleiner. Es ist gewiß, wie Herr Hofrath Heyne bemerkt, daß die Ohren an starken Körpern, dergleichen Herkules liefert, etwas stärker und wie geschwollen ausfallen müssen; auch lassen sich die Beob-

achtun-

achtungen nicht vergessen, daß bey den Einwohnern mittäglicher Gegenden die äußeren Knorpel des Ohrs immer etwas stärker und hervorragender sind, als bey nördlichen Völkern. Diese Bemerkungen erklären aber gleichwohl die sonderbare Gestalt dieses Ohres nicht ganz, und nöthigen uns zu der Winkelmannischen Erklärung unsre Zuflucht zu nehmen. Den neuern Künstler kann diese Beobachtung nur dazu führen, daß er der Regel, man müsse in Kleinigkeiten nicht allzu sorgfältig seyn, sich mit einer gewissen Art von Vorsicht und Einschränkung bedient. Die Vollkommenheit einzelner Theile erzeugt zuerst die Vollkommenheit des Ganzen und über das Gebiete der Genauigkeit geht der einzige Weg zur wahren Größe.

Wir verlassen nun den Kopf der Statuen, um die Regeln der Schönheit zu bemerken, welche die Alten bey der Ausarbeitung des übrigen Körpers befolgten. Hier stößt uns zuerst der Oberleib entgegen. Die Brust an männlichen Figuren ward mit einer prächtigen Erhobenheit gebildet. So erscheint sie durchaus an den besten Bildsäulen weder platt noch eng. So schilderten auch die alten Dichter ihre Helden und Lieblinge. Dieses majestäti-

sche Gewölbe schließen hinterwärts die schönen Schultern, wo der Künstler durch wellenförmige Haltung seines Meisels sowohl die unnatürliche Rundung dieses Theils, als die unedle Plattheit desselben vermeidet. Diese Schultern verbinden sich oberwärts mit den Achseln, die bey den Alten immer gerundet und stark, nie eckigt oder breit, in männlichen Figuren erblickt werden. Zu ihnen von dem völligen Halse führt eine wellenförmige äusserst zärtlich abgleitende Linie herab. Die meisten idealischen Köpfe der Alten sind klein, kleiner als die gewöhnliche Natur sie erzeugt. Sie arbeiteten damit dem schlanken jugendlichen Bau entgegen, den sie in allen ihren Werken zu erhalten suchten. Mit diesem Ebenmaaße des Kopfs stimmt das Ebenmaaß des Halses vollkommen überein. Die Alten nahmen ein Anzeichen der vorhandenen Jungfräulichkeit eines Mädchens aus der Proportion des Umfangs vom Kopfe zu dem Umfange des Halses. Sie umgaben nämlich den Hals mit einem Faden; nahmen dann dieses Maaß verdoppelt und behaupteten, daß dasselbe den Umfang des Kopfes beschreibe, und also, wenn beyde Enden in den Mund genommen wurden, müsse über den Kopf gezogen werden können. Diese Propor-

tion gilt beynahe von allen ihren Köpfen zu dem Umfange des Halses.

So ist es auch ganz gewiß, daß die Alten um dieses schlanke Gewächs in ihren idealischen Figuren zu erhalten, die gewöhnliche Proportion der Theile des Leibes etwas verlängert haben. Denn wie in der Natur gewöhnlich von der Halsgrube bis zur Herzgrube, und von dieser bis an den Nabel, jedesmal eine Gesichtslänge das Maas ist: so haben sie um der Brust die gewölbte Erhabenheit und dem Körper die jugendliche Schlankheit zu verleihen, diese Proportion an beyden Orten um einen Zoll und mehrere Linien überschritten. Bey alle dem ist nichts gewisser, als dies, daß hierinnen die alten Bildhauer nicht nach Gutdünken, sondern nach einem von allen großen Meistern und allen Schulen angenommenen und beobachteten Systeme der Verhältnisse verfuhren. Daher schreibt sich die so allgemeine Uebereinstimmung aller griechischen Werke in diesen Verhältnissen. Und es würde kein unnützes Unternehmen seyn, wenn man mit nöthiger Unterscheidung des Aechten von dem Ergänzten dieses System der Verhältnisse der Alten wieder herstellen und sich bemühen wollte, die verschiedenen Längen, Breiten und Umkreise in jedem Alter und Geschlechte

wiederum festzusetzen, welche die Alten befolgten. Denn eben diese Proportionen waren die ersten Grundlagen, auf denen sich die Kunst der Alten zu einer so erhabenen Größe erbauete. Wir gehen nach dieser kleinen Ausschweifung von der männlichen Brust zu der weiblichen über. Die Brust oder der Busen weiblicher Antiken ist niemals groß. Große Brüste hielten überhaupt die Griechen für keine Schönheit. Man erzählt uns daher, daß man durch einen Stein aus der Insel Naxos, den man fein schabte und auflegte, die aufschwellende Größe an diesem Theile der weiblichen Schönheit zu verhindern suchte. Ueberdem bildeten die alten Künstler, wie durchgängig in ihren Idealen, so auch hier, nur Jugend ab. Wir bemerken daher an dem Busen ihrer Ideale durchgängig eine nur mäßige Erhabenheit. Die vollkommensten Brüste scheint Venus zu besitzen, und doch auch hier sind sie nur klein, gedrungen und Hügeln ähnlich, die sich zuspitzen. Allein die Amazonen haben etwas größere und ausgebreitete Brüste, weil sie nämlich Weiber, nicht Jungfrauen, vorstellen. Daher sind auch hier nur die Warzen der Brüste sichtbar und erhoben, die an allen übrigen, nach dem Modell der reinsten Jugend, gebilde-

ten Idealen nie sichtbar werden. Allerdings sind die neuern italienischen Künstler von dieser Regel der Alten größtentheils abgegangen.

Der Brust folge der Unterleib. Diesen schilderten die alten Künstler an beyden Geschlechtern ohne Bauch. Der Nabel ward nachdrücklich, besonders beym weiblichen Geschlechte vertieft, und man suchte in der fleißigen Ausarbeitung dieses Theils eine besondere Art von Schönheit.

Die Wuth der Zeit hat von schönen Händen und Füßen nur sehr wenig erhalten. Schöne Hände sieht man an der antiken Gruppe, Merkur und Herse genannt, in dem Garten hinter dem Pallast Farnese. Die Hand des Merkurs, der Hersen umfaßt, und beyde Hände der Herse selbst haben sich erhalten. So auch die Hand an dem Sohn der Niobe, welcher auf der Erde liegt. An ihnen bemerkt man, worinnen vorzüglich die alten Künstler die Schönheit der Hände suchten. Es war nicht sowohl jenes Spiel von Muskeln und Adern, jene weiche Abstufung der Gelenke, darinn oft neuere Künstler diese Schönheit legten. Sie bildeten vielmehr ihre Hand mäßig völlig, mit einer Art von kaum merkbarer Versenkung der Knöchel, wo sonst bey ganz völligen Händen Grübchen

sind. Die Finger laufen sanft ab, und lassen keine Gelenke bemerken. Die Nägel sind nur kurz, und die äußersten Glieder der Finger keinesweges übergebogen.

Die Beine oder Schenkel rundeten die Alten mehr ab, als die Neuern. Sie vernachläßigten das Muskelspiel darauf niemals, aber sie ließen die Muskeln nicht abspringen, sondern sanft zerfließen, wie man diese Weichheit der Muskeln an jugendlichen Körpern antrifft. Daher fiel auch ihr Knie keinesweges so eckigt und dergestalt mit Vertiefungen und Anhöhen aus, als es die Neuern oft aus einem übertriebenen Studium der Anatomie gebildet haben. Die Alten wählten auch hierinnen zu ihrem Modelle die schönste Jugend. Ihre Knie erscheinen ungleich rundlicher; die Scheibe ist nur leicht angedeutet. Sie wachsen als eine sanfte Anhöhe vom Schenkel an und sinken herab zu dem Beine, ohne daß man es bemerkt. So erscheinen die schönen Beine des Apollo Sauroctonon in der Villa Borghese, die schönsten unter den männlichen Antiken; so die schönen Schenkel, die sich durch das Gewand der Thetis in der Villa Albani erblicken lassen. Eben diese rundliche Völligkeit, die eine gänzliche Abwesenheit aller erlittenen

Pres-

Pressungen gewahr werden läßt, ist es, die wir auch an den schönen Füßen der Alten gewahr werden. Sie sind vollkommen und aufs genaueste im Ebenmaaße mit dem Körper, klein und größer, wie es dieser erfordert. Die Nägel daran sind platter, als bey den neuern Bildsäulen; aber auch die Zehen weniger abgestumpft.

Wir gehen nun zur Malerey der Alten über. Freylich können wir hier nicht behaupten, daß das Schönste und Beste, ja nur das Schöne und Gute, was das Alterthum davon besaß, auf uns gekommen sey. Vielmehr sagt uns alles, daß dasjenige, was wir davon besitzen, mehr architectonische Zierrath, als Kunstwerk; und höchstens die Arbeit eines nur nicht mittelmäßigen Künstlers war. Denn der größte Theil der noch erhaltenen Malereyen der Alten ward im Herculanum ausgegraben, wo er die festen Wände verzierte, und also schon daraus uns einen Schluß auf die Mittelmäßigkeit seines Gehaltes machen läßt. Denn es läßt sich doch allerdings nicht behaupten, daß die berühmtesten Künstler, die für die Verzierung der Hauptstädte genugsame Beschäftigungen hatten, sich werden in diese Landstädte verirrt, und hier die Wände mittelmäßiger Gebäude mit ihren un-

sterblichen Werken erfüllt haben. Eben das gilt auch von den in Rom selbst vorgefundenen antiken Gemälden. Theils bestehen sie in Mosaiken, die man aus dem Fußboden verschütteter Gebäude ausgrub; theils sind sie aus Gräbern und unterirrdischen Gemächern genommen. Was die Mosaiken anbetrift, so lehrt schon die Natur ihrer Verfertigung, daß sie mehr die Arbeit eines Handwerkers, als die Frucht eines Künstlergenies sind. Sie können überdem nie für Originalien gelten, sondern sind alle Nachbildungen, aber Nachbildungen einer so mühsamen Art, daß schon an und vor sich bey ihnen alle Lebhaftigkeit des Genies verloren gegangen seyn würde, hätte auch irgend ein Künstler von Talenten sich dieser kleinlichen, mühevollen Beschäftigung unterwerfen wollen. Ueberdem lehrt auch selbst ihre Bestimmung, die keine andere war, als mit Füßen getreten zu werden, die wenige Schätzung, welche diese Kunstwerke bey den Alten fanden. Die Gemälde aber in unterirrdischen Gemächern; denn in den obern sind sie sämtlich durch Einsturz derselben zu Grunde gegangen; hatten viel zu wenig Beleuchtung, als daß wir sie für etwas mehr, als für Bekleidungen der Wände ansehen sollten.

Wir sind demnach ganz unfähig, über die Kunst der alten Apelles, Zeuxes und Parrhasius ein richtiges Urtheil zu fällen, und müssen uns mit dem begnügen, was uns alte Schriftsteller von ihrer Größe versichern, zumal da Winkelmanns Behauptung, die Malerey sey unter den Kaisern bereits in Verfall gerathen, sich bis zur höchsten Wahrscheinlichkeit erhebt; und an den Gemälden, die wir noch besitzen, zum großen Theile das Colorit mächtig erloschen ist.

Indeß kann es uns doch glücken, aus dem, was wir noch von alter Malerey, von Zeichnungen auf Gefäßen, von Mosaik und Basreliefs besitzen, einiges Licht über diese Kunst unter den Alten zu bekommen. Trügen uns aber die Schlüsse, die wir hieraus ziehen, nicht gänzlich, und dazu hat es doch nicht das Ansehen, so war die Malerey der Alten von der unsrigen sehr weit unterschieden, und näherte sich ungleich mehr der Sculptur, als sich die heutige Malerey derselben nähern kann und darf. Wenn uns aber daraus zu folgern einfallen sollte, die neuere Malerey sey über die alte an Größe und Wichtigkeit empor gestiegen, so dürfen wir dabey auch nur die Bemerkung nicht vergessen, daß etwas sehr gut und

voll=

vollkommen seyn könne, ohne gerade das zu seyn, was wir davon erwarten; und daß die Ansprüche, die wir an eine Kunst machen, sich immer und allein nach dem Geschmacke und dem Zeitalter richten, in dem sie blühet. Die Nachrichten der alten Schriftsteller bleiben immer äußerst unzuverläßig. Nicht selten macht sie schon der rednerische und dichterische Schmuck verdächtig, und beynahe immer sind die Ausdrücke dergestalt schwankend, daß daraus etwas zu folgern, eine äußerst misliche Sache bleibt. Dem allen nach werden wir wohlthun, wenn wir die Malerey der Alten außer aller Vergleichung mit der neuern betrachten, und aus dem, was wir von ihr erfahren, weder zum Nachtheil noch Vortheil der letztern ein Urtheil fällen.

Was wir also von der Malerey der Alten bemerken, ist erstlich das, daß sie bey dem, was sie Schönheit nannte, von gleichen Grundsätzen ausgieng, und gleichen Zielen entgegenstrebte, als die Sculptur. Dies zeigt sich bei jeder Betrachtung der alten Gemälde. Die alten Maler arbeiteten größtentheils allein der körperlichen Schönheit in Ruhe entgegen. Daher haben auch in ihren Compositionen die einzelnen Figuren nur wenig Antheil an der Hand-

Handlung. Sie zeigen Physiognomie, Character, ja bisweilen selbst leidenschaftlichen Ausdruck. Aber alles dies wird nicht durch die Verhältnisse und Situationen der einzelnen Personen zu der geschilderten Handlung und zu dem Ganzen, sondern blos durch die individuellen Verhältnisse der Personen motivirt. Mit einem Worte, das alte Gemälde ist kein Drama, keine Composition, wo mehrere Personen an einer Handlung durch eine passende Pantomime Antheil nehmen, wo jede einzelne Figur die Absicht hat, uns über ihr Daseyn zu verständigen; sondern der Künstler scheint keinen andern Zweck zu haben, als uns die schönsten Stellungen zu zeigen, die sich in einzelnen Figuren bey irgend einer Veranlassung denken lassen.

Dieser Absicht arbeitete daher auch der alte Maler einzig entgegen. Es läßt sich also dies als die zweite Eigenheit aller alten Gemälde wahrnehmen, daß sie sämtlich in der Zeichnung bis zum Erstaunen vollkommen erscheinen. Wir finden in den armseeligen Ueberresten alter Malerey, die wir noch besitzen, eine Wahl der Formen, eine Anmuth der Stellungen, eine Weisheit im Wurfe der Gewänder und dem Schlage der Falten, eine so große

Rich-

Richtigkeit der Verhältnisse, eine Dreistigkeit und Fertigkeit der Hand, dergleichen sich kaum unter den Neuern Raphael rühmen kann. Wie groß mögen in diesen Stücken die Verdienste der ersten Meister gewesen seyn!

Vom Colorit der Alten haben wir nur wenig Begriffe, weil gerade dieser Theil am ersten dem Zahne der Zeit unterworfen ist; ja selbst unter den aufgefundenen alten Gemälden viele seit ihrer Auffindung gänzlich verloschen sind. Sie brauchten, nur so viel wissen wir, gute dauerhafte Hauptfarben. Für die Kunst ihrer Farbenmischung aber bürgt uns in den hinterlassenen Gemälden nichts. Doch diese sind, wie gedacht, größtentheils nur Decorationmalerey, meistens schnell und auf den ersten Strich hingearbeitet. Gilt aber die oben angenommene Regel, daß die Maler der Alten vorzüglich dem Auge durch schöne Formen zu gefallen suchten; so scheint der Schluß nicht ganz uneben zu seyn, daß die ersten und größten Meister auch wohl colorirten. Ja ich gehe hierinnen noch weiter. Eben die Fertigkeit in der Behandlung der Haupt- und Grundfarben (couleurs vierges), die wir an ihren mittelmäßigsten Schülern erblicken, scheint uns ein Beweis zu seyn, daß die ächten Meister die

Ver-

Vertreibung ihrer Localfarben vollkommnen innen hatten, und vielleicht hierinnen die ersten Vorgänger eines Titians waren, dessen größtes Meisterstück, wie bekannt, eben in der Abstufung der Localfarbe vom höchsten Lichte bis zum dunkelsten Schatten bestund. Denn wenn wir auch den Zeugnissen alter Schriftsteller über ihre Malerey nicht unumschränkten Beyfall geben können; so läßt sich doch wenigstens die Erzählung von so verschiedenen Wirkungen ehemaliger Gemälde nicht gerade zu leugnen. Diese beruht gleichwohl ohne Zweifel wie auf einer vollendeten Zeichnung, so auf einem wohlausgeführten Colorit. Ueberdem ist es schon nicht anders zu erwarten; aber auch durch alle Gemälde, die wir noch besitzen, sattsam erwiesen, daß den alten Malern die Regeln der Schattirung, der Abwechselung des Lichtes und Schattens genugsam bekannt waren. Herr von Ramdohr, dessen vortreflichen Bemerkungen hierüber vornämlich gefolgt zu seyn, ich mit Dankbarkeit gestehe, sah mehrere Gemälde der Alten, auf denen er Spuren von Reflexen erblickte. Er gedenkt unter andern auch eines Beines, das er zu Portici sehr glücklich in der Verkürzung gemalt sah. Das Licht fiel sehr richtig auf den

Fuß

Fuß und das Knie, indem das Bein selbst im Schatten gehalten war. Doch beides, dieses Colorit und jene Zeichnung brauchte der alte Maler zu nichts als zur Darstellung schöner Formen. Daher, dies ist die dritte Eigenheit der alten Gemälde, sehen wir in alten Gemälden keine Spur von alle dem guten Gebrauche, den der neuere Künstler vom Licht und Schatten macht, weder malerische Anordnung, noch Helldunkles, noch Gruppirung, noch Luft und Linienperspectiv. Denn wovon wir in den uns hinterlassenen Gemälden auch nicht einmal eine Spur, oder irgend ein Bestreben darnach entdecken; davon scheint, einem sehr richtigen Schlusse gemäß, auch der große Künstler keinen Gebrauch gemacht zu haben. Anders würden wir wenigstens auch in seinen entferntesten und mittelmäßigsten Schülern auf die Vermuthung eines entfernten Nachstrebens zur Erreichung dieser Stücke geführt werden; wie auch der elendeste Sudler neuerer Zeiten wenigstens, was er nicht erreicht, das Helldunkle, die Gruppirung, das Luft und Linienperspectiv, andeutet. Doch nichts von alle dem. Gleichwohl sind die Meister, deren Arbeiten wir noch vor uns sehen, in Ansehung des übrigen nicht für die verworfensten Künst-

Künstler zu erachten. Allein es nähern sich in allen diesen Stücken die Gemälde den Basreliefs, und liefern alle das Gute und alle die Eigenheiten derselben; zum Beweise, daß die ganz alte Malerey weit weniger in ihren Grundgesetzen von der Sculptur abwich, als unsere neuere es thut.

Das erste, was sie folglich vernachläßigte, war die malerische Anordnung. Der Bildhauer macht davon keinen Gebrauch, und eben so wenig machte ihn der alte Maler. Da es ihm nur darum zu thun war, schöne Formen zu zeigen, und da er von dem Lichte und Schatten durchaus keinen Vortheil zog, als den beides ihm gab, seine Körper dadurch abzurunden: so stellte er auch seine Figuren nicht hinter, sondern neben einander auf. So erscheinen alle alte Basreliefs und Gemälde. Nur wenige der letztern sind anzutreffen, wo einige Figuren zurückweichen. Doch dies kann im Grunde eben so wenig malerische Anordnung genannt werden, als es Gruppirung heißen kann, wenn auf irgend einem Gemälde einige Figuren mit einander verbunden werden. Ganz etwas anders ist es nämlich, drey oder vier Figuren zu einer Gruppe zu vereinigen, und ganz etwas verschiedenes, große Massen von

zwanzig und dreyßig Figuren zu einem wohl übersehbaren Ganzen zusammen zu ordnen.

Fällt aber die mahlerische Anordnung aus den Gemälden der Alten hinweg, so ist auch nichts gewisseres, als dies, daß damit zugleich die weise Vertheilung des Lichtes und Schattens, jene Magie des Helldunkeln aus diesen Gemälden verschwinden müsse. Und in der That, davon läßt sich auch nicht die geringste Spur in denselben antreffen. Eben so wenig finden wir sie von dem, was die Maley Luft- und Linienperspectiv nennt. Einzelne Abrundung der Figuren, eine nach dem Augenmaaß entworfene Abschwächung und Abstufung entfernter Gegenstände findet man zwar, doch das ist nicht Regel des Perspectivs zu nennen; so wenig als ein gutes Augenmaaß mit den künstlichen Regeln der Optik verwechselt werden kann. Man würde über diesen letztern Gegenstand die zuverläßigsten Data sammlen können, aus einem alten Gemälde in der Villa Altieri, Oedipus genannt, als welches in der Entfernung einen Eseltreiber mit seinem Esel schildert, wäre dasselbe nicht wie überhaupt, so besonders gerade da am meisten verblichen. Mehr davon läßt ein Gemälde der Villa Albani erblicken, das erst neuerdings

ohn-

ohnweit Rom in einem alten Landhause aufgegraben wurde. Es stellt eine Landschaft mit mehrern Gegenständen in der Entfernung vor (S. Winkelm. Gesch. d. K. S. 564. W. A.) Aber gerade hier zeigt die Behandlung von den wenigen Kenntnissen, welche die alten Maler in diesen Stücken besaßen.

Aus alle dem ergiebt sich, daß die alte Malerey in der That ihre großen Vorzüge hatte, und in denselben mit den übrigen Künsten zu wetteifern volles Recht hatte. Nur mit der neuern, wenigstens nicht mit der dramatischen Malerey, darf sie auf keine Weise verglichen werden. Da nun aber die Malerey sich der Sculptur so sehr näherte, so gelten von ihr überhaupt alle Regeln, die wir oben aus dem System der alten Kunst zu entwickeln bemühet gewesen sind.

Nun noch etwas über das Mechanische dieser Kunst. Ich folge hier wiederum einem der bewährtesten Augenzeugen und gründlichsten Beobachter, dem Herrn Hofgerichtsassessor von Ramdohr. Was Winkelmann davon in seiner Geschichte der Kunst sagt, befriediget in der That auf keine Weise.

Wir wissen nicht, ob die Alten in Oel und Miniatur gemalt haben. Gewöhnlich geschah

aber ihre Malerey auf eine dreyfache Art; auf trockenem Grunde, mit Farben, die mit Eierweiß, Leim oder Gummi vermischt, aufgetragen wurden; auf nassem Mörtel, oder al fresco, und auf eine noch zur Zeit nicht genugsam bekannte encaustische Weise. Wir können noch eine vierte und fünfte Art zu verfahren, hinzusetzen, nämlich die monochromatische und musivische Malerey, an welche sich die den Alten nicht unbekannte Glasmalerey anschließt. Wir werden gleich von diesen verschiedenen Arten mehr hören.

Der Grund, auf den man trocken malte, bestund aus Holz, Metall, feiner Leinewand, Häuten, Elfenbein und ägyptischem Papier. Doch war unstreitig Holz die gewöhnlichste Masse, und Leinwand, Elfenbein und Metall wurden weit seltener gebraucht. Sogar der römische Name eines Gemäldes, Tabula, leitet sich von jenem allgemeinen Gebrauche des Holzes ab. Am liebsten nahm man das Holz vom Lerchenbaume zu Gemälden. Die Farben, welche man zu diesen Gemälden gebrauchte, waren, diejenigen, welche wir aus Amerika erhalten haben, ausgenommen, meist dieselben, die wir noch haben. Plinius erzählt uns zwar, daß die alte Malerey hauptsächlich nur

vier Hauptfarben, weiß, schwarz, roth und gelb gehabt habe. Doch seine Nachricht ist so dunkel, wie überhaupt das meiste, was er von dieser alten, damals wahrscheinlich schon sehr abgestorbenen Kunst sagt. Denn schon frühere Schriftsteller reden von Berggrün, Purpur und Zinnober. Diese Erörterung gehört nur nicht an diesen Ort, weil sie den jungen Künstler und Kunstliebhaber nicht näher führt; sonst ließen sich zur Verbesserung des Plinius aus dem Alten leicht noch mehrere Data aufsammeln.

Die Farben auf nassen Grund wurden, wie es scheint, mit einer Art Leimwasser aufgetragen. Denn noch jetzt erlauben es viele aufgefundene Gemälde, daß man ohne die Farben zu verletzen, mit einem feuchten Tuche oder Schwamme darüber hinfahren darf.

Weit schwerer ist die Untersuchung, was die encaustische Malerey der Alten war. Verschiedene Männer von Verdienst, als Graf Caylus, Bachelier, der Baron Taubenheimer und ein gewisser Herr Cala in Berlin haben sich die Mühe gegeben, dieses verlorne Geheimniß zu erklären und wieder herzustellen; doch insgesamt nur wenig geleistet. Die vollständigste, aber immer dunkle Nachricht ha-

ben wir dem obengenannten Plinius dem Aeltern zu verdanken. Sie ist ohngefähr folgende: „Es ist bekannt, daß die encaustische Ma„lerey, bis man anfieng die Seeschiffe zu ma„len, zwey Gattungen hatte; theils geschah „sie mit Wachs, theils auf Elfenbein mit dem „Griffel. Hierzu ist also diese dritte Gattung „gekommen, wo man am Feuer geschmolzenes „Wachs mit dem Pinsel aufträgt; eine Art „von Gemälden, die an den Schiffen weder „Sonne noch Luft, noch das Seesalz verzehrt.“ Allerdings eine sehr unbestimmte Beschreibung, zumal da es unter den heutigen geschicktesten Künstlern erwiesen ist, daß das als die Hauptsache angegebene Wachs sich weder auf diese Art gebrauchen, noch viel weniger zu einem Gemälde von einer unauflöslichen Festigkeit verarbeiten läßt. Das Gründlichste, was sich davon sagen läßt, läuft ohngefähr darauf hinaus. Es gieng dem guten Plinius wie vielen Encyclopädisten neuer und alter Zeiten; er sprach von einer Sache die er nicht genug kannte und worüber ihn andere Nachrichten verließen. Schon die Eintheilung der encaustischen Malerey, ein so gelehrtes Ansehen sie auch hat, ist Zweifeln unterworfen, denn unser Beschreiber begreift offenbar unter demselben Namen drey

ganz verschiedene Verrichtungen; einmal das Ueberziehen der Gemälde mit Wachs, wovon Winkelmann selbst im Herculanum Beweise gefunden haben will. Denn als man einst, erzählt er in der alten Ausgabe seiner Kunst, S. 282. in der Stadt Resina ohnweit Herculanum, in ein unterirrdisches Gemach kam, und da ein Gemälde, an dem der Zinnober noch wie Purpur glänzte, antraf; versuchte man es, durch nahegebrachtes Feuer den angesetzten Tartar abzulösen, zerschmelzte aber auch zugleich das Wachs, womit das Gemälde überzogen war. Diese Art von Lackirung, die doch eigentlich mit der Malerey nicht zusammenhängt, nannte also Plinius die erste Gattung encaustischer Malerey. Mit eben so wenig Rechte verdient die zweyte hierher gezählt zu werden, da man blos mit einem glühenden oder nicht glühenden Griffel eine Art von Zeichnung in das Elfenbein eindrückte. Wieder keine eigentliche Malerey, die doch auch bey den Alten allezeit Färbung voraussetzte. Endlich die dritte könnte dafür gelten, nur müßte, wenn wir des Plinius Beschreibung nützen sollten, dieselbe deutlicher seyn.

Auf alle Fälle scheinen die, welche den Plinius so verstehen, als habe man bey dieser

Art von Malerey entweder fettiges Jungfernwachs unter die Farben gemischt, oder die mit Wachs trocken gemischten Farben geschmolzen aufgetragen, ganz irre zu gehen. Denn es ist ausgemacht, daß eine so fettige Materie, als sogenanntes Jungfernwachs ist, nie einer reinen Behandlung fähig wird, und also ewig Schmiererey bleibt. Im andern Falle aber läßt eine so zähe Materie als Wachs ist, das nur auf eine kurze Zeit zerschmilzt, sich nicht ohne die allergrößten Schwierigkeiten zur Farbenmischung und Vertreibung gebrauchen. Ueberdem heben sich beide Vorschläge schon dadurch gänzlich auf, daß Wachs, auf eine oder die andere Art dabey gebraucht, nie die beschriebene Festigkeit einem Gemälde geben kann. Es läßt sich also nur der Fall als möglich denken, die Cera, oder das Wachs, welches Plinius nennt, war eine Art von Lack oder Firniß, womit entweder kalt oder heiß die Gemälde überzogen und auf diese Art befestigt wurden; vielleicht auch eine Art Lasur. Diese zu trocknen konnte man entweder der Luft überlassen, oder es wurden dazu, nachdem die Malerey damit überstrichen war, Feuer, glühende Platten u. s. f. gebraucht, und auf diese Art die Gemälde dauerhaft gemacht; die erste Art

scheint des Plinius erste, die letzte die dritte Gattung zu seyn. Eine Art von Einbrennen der Farben in der Enkaustik anzunehmen, ist, was wir von Färbung und Farbenmischung wissen, wahre Chimäre.

Wir gehen nun zur monochromatischen und musivischen Art der Malerey über. Denn die Kunst auf, oder vielmehr in Glas zu malen, hat sich gänzlich verloren. Monochromen oder Monochromata nannten die Alten Gemälde aus einerley Farbe. Bald erscheinen die darauf vorgestellten Figuren mit einem hellen Umrisse auf dunkelm Grunde, und die lichtern Partien sind gleichfalls hell, wie der Umriß; bald ist der Grund hell, die Umrisse aber sind dunkel, und so auch die schraffirten Schatten. Diese hellen und dunkeln Partien scheinen auf den ersten Anblick mit dem Pinsel aufgetragen zu seyn; und dann erweckt die Leichtigkeit und Schönheit dieser Zeichnungen unser Erstaunen. Nirgends findet man Absätze oder von neuem angesetzte Linien; alles, auch die reizendsten schwersten Stellungen sind wie mit einem Striche, ohne die mindesten Nachbesserungen, aufgetragen. Schon diese Keckheit des Pinsels ist ein Wunder; sie wird es noch mehr, selbst zum unerklärbaren

Wunder, wenn wir dabey an die Schwierigkeit der Materie denken, auf welche diese Zeichnungen aufgetragen sind. Der Thon läßt sich äußerst schwer bemalen, er zieht die Feuchtigkeit der Farben ein, und läßt gewöhnlich in dem Pinsel nichts als Erde zurück. Alle Erfahrungen widersprechen der Möglichkeit eines so geschwinden und doch richtigen Auftrags der Farben auf eine so ungeschickte Masse. Ueberdem erblickt man nicht die mindeste Erhöhung, welche die aufgetragene Farbe nothwendig verursacht haben müßte. Ja an einigen Orten ist die Farbe abgesprungen, und der innere Grund zeigt sich ganz natürlich und unbeschädigt, was bey dem Aufsetzen einer feuchten Farbe auf Thon unmöglich gewesen wäre, weil dieser die Farbe einsaugt. Dem allen nach behauptet der Kenner in diesen Dingen, der mehrmals erwähnte Herr Hofgerichtsassessor von Ramdohr, daß diese Zeichnungen nothwendig auf die Art geschehen seyn müßten, welche die heutigen italienischen Maler Sgraffiti nennen. Es überzogen nämlich Polydoro da Carravaggio und andere nach ihm, den Mörtel mit einem schwarzen Anstrich, und diesen nachher mit weißem Kalk. Wollten sie hierauf auf der also zubereiteten Fläche Figu-

ren erscheinen lassen, so entblößten sie den schwarzen Anwurf mit einem eisernen Stifte von seinem Kalkanstrich, und schraffirten die Schatten nach Art der Zeichnungen gleichfalls durch Aufkratzen. Das sind die Gemälde, welche die Italiener Sgraffito oder mit dem allgemeinen Namen aller dergleichen einfärbigten Gemälde, Chiaro oscuro nennen. Hier erscheinen die Umrisse und Schatten schwarz, der Grund und die Lichter weiß. Auf ähnliche Art verfahren die Kupferstecher beym Radiren; nur mit dem Unterschiede, daß sie den schwarzen Firniß abkratzen, und also die Umrisse hell werden. Auf ähnliche Art nun, glaubt Herr v. Ramdohr, verfuhren die Alten bey ihren Monochromen. Man belegte nämlich die Fläche, worauf die Zeichnung zu stehen kommen sollte, mit einer oder zwey Lagen von Farben. Im ersten Falle erhielten die Umrisse und Schatten die natürliche Farbe der Fläche; im andern, oder bey zwey Lagen, die Farbe des innern Anstrichs. Nun, bey dieser Art zu verfahren, läßt sich auch die so große Präcision und Gewißheit der Zeichnungen erklären. Hatte man ja wo gefehlt, so war es leicht durch neue Aufsetzung der abgekratzten Farbe nachzuhelfen. Eben darum verspürt man auch keine

Erhö-

Erhöhung, welche die aufgetragene Farbe der Zeichnung verursacht hätte; und aus eben der Ursache erscheint auch der Grund an abgesprungenen Figuren unversehrt. Doch alles dies würde gleichwohl das Räthsel dieser Behandlung noch leichter haben errathen lassen; dieses Schraffiren würde uns Furchen und Vertiefungen an der Stelle des abgekratzten obersten Auftrags erblicken lassen. Es scheint also zur Vollendung dieser Werke noch etwas nöthig gewesen zu seyn, und dies war nach Hrn. v. Ramdohrs Meynung das, daß man zu der obern Lage eine encaustische Masse brauchte, die nach vollendeter Schraffirung im Feuer eine unauflösliche Festigkeit, eine Art von Verglasung erhielt, und zugleich auf die untere Lage sich so fest und dergestalt dünn einbrannte, daß auch die Spur des Aufgekratzten nicht mehr zu erblicken ist. Auf gleiche Weise arbeiteten aber auch die Alten verschiedene ihrer Polychromen, oder ihre Gemälde von mehrern Farben, besonders auf Gefäßen. Hier wird es äußerst sichtbar, daß sie ihre Zeichnungen, nachdem sie dieselben vorher in Licht und Schatten gebracht hatten, mit Farben blos illuminirten. Allein bey alle dem kann diese Verfahrungsart nicht für die einzige gehalten werden, die die

Alten

Alten bey ihren Gemälden kannten. Denn diese würde durchaus keine Farbenmischung genennt zu werden verdienen, die man doch den Alten, allen Nachrichten von ihrer Malerey nach, durchaus nicht absprechen kann.

Das Mosaik der Alten, oder ihre musivische Malerey scheint im Grunde mit unserm neuern Mosaik in sehr naher Verwandschaft zu stehen, wenigstens war die Behandlungsart dieselbe, ob man schon in der Form und Materie in neuern Zeiten etwas von den Alten abgeht. Wie bekannt, ist die ganze musivische Arbeit eine Zusammensetzung aus einzelnen Stückchen Stein, oder Glas, die nach einem vorliegenden Gemälde mit Auswahl dergestalt zusammen gestellt werden, daß sie zuletzt eben die Zeichnung und Farben darstellen, die sich in jenem Vorbilde befinden. Die heutige Verfahrungsart bey dieser Handwerksmalerey ist ohngefähr diese. Der Künstler sucht erst ein Original auf, das er in Mosaik bringen will. Dann verschaft er sich davon eine genaue Zeichnung in gleicher Größe, und wählt hierauf eine steinerne Platte, auf der er sein Mosaik setzen will. Ist dies geschehen, so theilt er das Original oder die Copie desselben, die Zeichnung und die Platte in ein Netz von Quadraten ein.

Jedes

Jedes Quadrat hat seine Numer, und diese Numern stimmen auf den verschiedenen Flächen überein. Sind die Quadraten nun gezogen und numerirt, so belegt er das Quadrat Numer 1. auf seiner Steinplatte mit so viel Kitt, als er auf diesen Tag zu vollenden fähig ist. Dann trägt er auf dieses Quadrat die Zeichnung des Quadrats Numer 1. in der Vorzeichnung ein; indem er die in mehrere Stücke zertheilte Vorzeichnung auf seinen Kitt legt und entweder durchstäubt, oder mit dem Griffel eindrückt. Nach vollendeter Zeichnung ist er nun auch bemühet, dem Mosaik die Farben des Originals zu geben. Er holt also dazu das Original selbst herbey, und bedient sich zu seiner Farbengebung eines Kästchens, in welchem Stifte von verglaster Composition, jeder zwey Zoll lang, und ohngefähr drey Linien einen Zoll breit, befindlich sind. Diese Stifte, die alle Farben nach ihren Nüancen liefern, drückt er nach Maasgabe des Colorits im Originalgemälde eine nach der andern in seinen Kitt ein. Auf diese Art vollendet der Künstler, und oft mehrere zugleich, ein Quadrat nach dem andern. Zuletzt, wenn anders das Stück nicht bestimmt ist, an einen Plafond befestigt zu werden, wird das Ganze mit feinem Schmergel

und

amd Wasser polirt. Schon diese Behandlungsart aber belehrt uns, daß diese Art Malerey, so viel und so glänzend man davon spricht, doch nie zu einem Kunstwerke ächter Art sich erhebt, sondern höchstens nur eine unvergleichliche Handwerksarbeit wird. Denn wie viel muß bey dieser langsamen Behandlung nicht die Zeichnung an Leichtigkeit, und Bestimmtheit, wie viel bey allen Nüancen das Colorit an Wahrheit verlieren, da doch die höchste Zahl der Farbennüancen nicht die einzelnen Pinselstriche des großen Meisters ersezt, die er sämmtlich zu so viel Nüancen umschaft; wie sehr müssen Schmelz der Farben, die Drucker im Schatten und alle andere Kunstgriffe, die sich der Maler durch einen einzigen Pinselstrich zu verschaffen weis, abgeschwächt werden, da doch immer bey dem Ansetzen der einzelnen Stifte die Linie dem Auge sichtbar bleibt, die eine Nüance mit der andern vermälen soll. Die musivische Kunst der Alten hatte aber, wie wir aus den uns hinterlassenen Werken von ihr ersehen können, meist dieselbe Höhe erreicht. Sie bediente sich freylich bey ihrer Zusammensetzung größtentheils einer Materie, welche ihr nicht einmal erlaubte, ihren mosaischen Gemälden die Mannichfaltigkeit der Farben zu geben, da sie dieselben meist

nur

nur aus viereckigten Stückgen bunten Marmors zusammensetzte. So erscheinen die meisten und gewöhnlichsten Mosaike der Alten als Zusammensetzungen von weißen und schwarzen Marmorstückchen, in der Größe des kleinsten Nagels an unsern Fingern. An andern sind auch mehrere bunte Marmor angewendet, doch mehr von matten als hohen Farben. Das Ganze findet man gewöhnlich auf den Seiten umher mit dünnen Marmorplatten gefüttert und haltbar gemacht. Gleichwohl war auch die Zusammensetzung aus Glasstiften den Alten nicht ganz unbekannt; sie sind häufig bey den übrigen Mosaiken angebracht, um Farben heraus zu bringen, die der Marmor eigentlich nicht lieferte. Ja sie arbeiteten diese Zusammensetzung bisweilen zu einer Feinheit, die Erstaunen erweckt. Wir besitzen nämlich noch einzelne kleine Stücke von dergleichen antiken Kunstwerken, wo aus einzelnen Glasfäden ganze Gemälde, und dies zwar mit einer Feinheit zusammengefügt sind, daß auch das schärfste Auge keine Fugen erblickt, und dennoch die feinsten Theile, zum Beyspiel der Ring um das Auge eines kleinen Vogels, angegeben sind. Wir werden in Zukunft Gelegenheit haben, von diesen Antiken ein mehreres zu reden.

Jezt

Jetzt verlassen wir die Malerey und gehen zu der dritten Gattung der bildenden Künste, zu der Steinschneidekunst über. In dieser erreichten die alten Künstler eine Höhe, zu welcher sich die neuere Kunst, aller Fortgänge, die sie erlangt hat, ohngeachtet, noch nicht hat emporschwingen können. Die Alten schnitten in verschiedene Edelsteine Figuren, theils eingegraben und vertieft, theils hervorragend und erhoben, aus. Man nennt gewöhnlich diese letztern Cameen, die ersten aber Gemmen, wie die Italiener die erstern intagli, die zweyten camei heißen. Das größte Meisterstück an diesen Kunstwerken besteht theils in der Feinheit und ausnehmenden Kleinheit der Arbeit, theils in einer überwiegenden Vollendung, da selbst die dem Auge beynahe verschwindenden Punkte ausgeführt sind. Denn die größten dieser Arbeiten übersteigen selten die Größe eines Ducatons, und die kleinsten gleichen einer Erbse. Und doch sind auf diesem so engen Raume bisweilen ganze antiquarische Vorstellungen Götterfeste, Bacchanalien, Opferverhandlungen, ja sogar mythische Geschichten ausgedrückt. Die Arbeiten in Rubin, Saphir, Beryll, Opal, Smaragd, Chrysolith, Türkis und Chrystall, so wie in Amethyst, auf

Granaten und auf Stahl sind selten. Ungleich gewöhnlicher trifft man Carneol, Prasier, Onyx, Achat, Sardonyx, grünen, rothen und gelben Jaspis an, in denen dergleichen erhobene, oder vertiefte Arbeiten eingegraben sind; niemals aber Diamante. Die Steine haben gewöhnlich Eyform und man faßte sie in Ringe, da sie denn entweder zum Siegeln gebraucht, oder zum Schmuck in ganzen Sammlungen, Dactyliotheken genannt, aufgestellt wurden. Man bediente sich ihrer nicht weniger, Trinkgeschirre, Gefäße, oder Tafelschüsseln und Aufsätze damit aufzuputzen. Besonders gieng unter den Römern die Verschwendung und Prachtliebe an diesen Steinen sehr weit. Daher denn auch die Steinschneidekunst kurz vor und während den Zeiten der ersten Römischen Kayser ihre blühendste Epoche feyerte.

Was nun insbesondere die Kunst bey diesen Arbeiten betrifft, so findet man zuerst an allen Antiken dieser Art die vortrefflichste Zeichnung. Man erstaunt, zu sehen, mit welcher Freyheit und Richtigkeit diese ausgeführt ist; welch' ein genaues Ebenmaas, welch' eine geschickte Anordnung aller Gegenstände, welche Zierlichkeit der Stellungen, welche Wahl der Formen in denselben herrscht.

Wie

Wie groß mußte die alte Zeichnungskunst seyn, da sie sich auch noch in diesen Kleinigkeiten so stark erwies! Und doch sind auch in diesen Arbeiten die Gegenstände so mannichfaltig, daß man eine lange Classification derselben angeben kann. Einige nämlich liefern Köpfe, bald idealische, bald Portraitköpfe; entweder einzelne, oder mehrere hinter und also neben einander, oder gegen einander gekehrt, oder von einander weggewandt. Auf sehr vielen wieder sind ganze Figuren und diese wieder theils einzeln, theils gruppirt und zu gewissen Handlungen vereinigt, anzutreffen. So findet man auf diesen Gemmen viele stehende oder sitzende Gottheiten mit ihren Attributen, mancherley Bekleidungen und Nebenwerken. Andere liefern mythologische Geschichten; andere historische oder antiquarische Sujets, z. B. Bacchanalien, Jagden, Opferungen, heilige und weltliche Gebräuche. In noch andern widmete sich die Einbildungskraft des Künstlers der Allegorie. Und dennoch herrscht bey aller dieser Mannichfaltigkeit in diesen geschnittenen Steinen, der wahrste, reinste, edelste und stärkste Ausdruck in Mienen, Stellungen und Bewegungen. Nicht weniger ist das Perspectiv und Ebenmaas aufs genaueste beob-

achtet; und in den eingegrabenen Gemmen richtet sich gewöhnlich nach dem verschiedenen Perspective der Grad der Vertiefung. Nicht selten aber gab der Künstler seinem Steine eine schildförmige Gestalt, und erhielt dadurch den Vortheil, die hervorstehenden Theile desto natürlicher und ohne Verkürzungen anzudeuten. Eine Wahl, die besonders beym Abdrucke die perspectivische Wahrscheinlichkeit sehr mächtig unterstützt. Bey den erhobenen bediente sich der Künstler auch bisweilen eines Vortheils, den ihm der Stein gab, daß er nämlich bey gewissen Achaten, die eine weiße Rinde haben, das Bild in diese erhoben schnitt, und dann die eigenthümliche Farbe des Achats das Bild, als ein an Farbe verschiedener Grund, umgeben ließ. Die erhoben geschnittenen Steine oder Cameen sind seltener, als die eingegrabenen; aber meistentheils hervorstechend erhoben gearbeitet, oder was die Franzosen en haut relief nennen.

Ueber alles aber geht an diesen Arbeiten die Reinigkeit, Tiefe und Freyheit des Schnitts. Man vergißt bey derselben die harte Materie, in welche der Künstler arbeitete. Auch die Politur und die vollendete Glätte an diesen Gemmen zeichnet die Arbeiten

ten der Alten von den Neuern sehr aus. Wir sind von der mechanischen Behandlung dieser Kunst allerdings nur wenig unterrichtet. Im Ganzen scheint sie dem Verfahren der heutigen Künstler nicht ganz ungleich gewesen zu seyn. Doch gestehen es alle geschickte heutige Künstler, daß wahrscheinlich die Alten bey dieser Kunst gewisse Handgriffe und Vortheile brauchten, die man jetzt nicht mehr weiß. Denn anders würde es ihnen schwerlich gelungen seyn, ihren Arbeiten den hohen Grad von Vollendung zu geben, damit sie sich auszeichnen. Vielleicht waren unter diesen, außer einigen optischen Werkzeugen, selbst chemische Mittel, welche die harte Masse geschmeidiger machten, und dem Schnitte Freyheit erlaubten.

Das Studium dieser Gemmen behauptet übrigens für jeden Künstler und Liebhaber einen großen Werth. Diesen giebt ihm theils die große Mannichfaltigkeit dieser Antiken, da auf denselben Vorstellungen und Zeichnungen erscheinen, die der Künstler sonst nirgends antrifft. Theils entsteht dieser Werth aus der reinen unverletzten Erhaltung dieser Antiken, da an ihnen der Zahn der Zeit weit weniger eine nachtheilige Wirkung hat beweisen kön-

nen, als an allen übrigen Kunstwerken; und mithin auch das Spiel und die Täuschung der Ergänzer hinweg fällt, vor welchen an andern Antiken sich der Künstler oft nicht genugsam bewahren kann. Eben darum aber auch sind diese Gemmen die sichersten Lehrmeister zur Berichtigung des Geschmacks. Das Auge erblickt hier die Kunst der Alten in der ungetrübtesten Reinigkeit und Vollständigkeit. Es gewöhnt sich also bey der öftern Betrachtung dieser Meisterstücke am leichtesten zum schnellen Gefühle des Schönen, und zu einem sichern Urtheile des Richtigen. Ich schweige davon, wie sehr diese mannichfaltigen Vorstellungen fähig sind, die Phantasie des Künstlers zu bereichern. Nur derjenige, der in dieser Schule erst Geschmack und Ausbildung sich erworben hat, wird sich dann mit so größerem Nutzen zu der Betrachtung der erhabenern Meisterstücke der Kunst wenden.

Um so vortheilhafter sind die vielen Sammlungen von dergleichen Gemmen, welche man selbst in Deutschland zu Berlin und Wien, und noch an mehrern Orten angelegt hat. Und noch mehr vermehren diesen Vortheil die häufigen Abdrücke, welche man in neuern Zeiten von diesen Gemmen sich zu verschaf-

fen

sen bemühet gewesen ist. Die besten unter diesen Abdrücken, oder Pasten, wie man sie nennt, sind allerdings die von Glas, weil sie an Farbe und Glanz den Edelsteinen sehr nahe kommen. Ungleich geringern Werth haben die Pasten in Schwefel und Siegelwachs. Sehr schätzbar aber sind sowohl die feine weiße Masse, welche der seelige Prof. Lippert zu diesen Abdrücken erfand; als die schwarze basaltähnliche Composition, welche die beyden englischen Künstler Wedgwood und Bentley zu dergleichen Pasten erfunden haben.

Von den besten und vorzüglichsten antiken Gemmen und Cameen und ihren Sammlungen reden wir in Zukunft.

Zweyter Abschnitt.

Die Geschichte der Kunst.

Was wir im Ganzen von der Geschichte der griechischen Kunst, so wie von der Geschichte der Künste aller übrigen Nationen wissen, die sich endlich in Rom sammleten, haben wir dem verdienten alten Encyclopädisten, dem ältern Plinius zu verdanken. Allein die Nachrichten dieses Sammlers wollen allerdings mit großer Behutsamkeit benutzt seyn. Am allerwenigsten sind wir schon jetzt ohne die genauen und gründlichen Vorarbeiten eines kritischen und tiefsehenden Geschichtforschers fähig, eine vollständige Geschichte der Kunst daraus zu entwerfen. Der sonst für unser Fach so verdienstvolle Winkelmann wagte sich ohne diese Vorarbeiten in dies Gebiet. Er nahm die Zeitepochen, die hin und wieder im Plinius aus verschiedenen Schriftstellern angeführt werden, ohne weitere Untersuchung für ausgemachte Chronologie an; sah bald die Schwierigkeiten, in welche er sich verwickelt hatte ein; und suchte mit Hülfe seiner glücklichen Einbildungskraft denselben zu entgehen. Eben hier-

durch

durch aber ward seine Geschichte der Kunst zu einem System unerwiesener Meynungen und Folgerungen; und also für die wahre Geschichte der Kunst größtentheils unbrauchbar. Der größte Kenner des Alterthums, der verdienstvolle Herr Hofrath Heyne, hat dies in verschiedenen seiner Schriften klar dargethan, und zuerst uns aufmerksam gemacht, diesen Theorien mit Behutsamkeit zu folgen.

Bey alle dem ist es uns noch jetzt möglich, für den jungen Künstler und Kunstliebhaber eine Geschichte der Kunst zu entwerfen, wenn wir anders nur uns zuvor über die Idee vereinigen, die wir mit einer Geschichte dieser Art verbinden. Diese Idee aber entwickelt sich ohnstreitig am besten aus den Wünschen derjenigen, für welche wir diese Geschichte schreiben. Es ist nämlich dem jungen Künstler und Liebhaber der Kunst nicht sowohl um berichtigte chronologische Data und um Zuverläßigkeit in allen angeführten Kleinigkeiten zu thun. So wichtig diese Dinge dem Gelehrten, dem eigentlichen Geschichtschreiber und Sprachforscher sind; so leicht überhebt er sich derselben. Ihm, dem Leser, den ich mir denke, ist es blos und hauptsächlich darum zu thun, daß die Geschichte ihm den Anfang,

Fortgang, die Größe und den Verfall der Kunst bekannt mache, daß sie ihm die Data angebe, aus denen er sich den Zustand der heutigen Antiken, ihre Achtung bey den Alten und die Behandlung derselben, so wie den Zustand und die Lage des ehemaligen Künstlers erklären kann. Er verlangt also kein weitläuftiges Werk, keine mühsam ausgeführte Chronologie alter Künstler, keine Berichtigungen falscher Auslegungen und geschichtlichen Meynungen, keine ins Detail einzelner Kunstwerke übergehende Geschichte; keine Bestimmung, in welches Zeitalter, in welche Kunstepoche jedes Kunstwerk gehöre. Er begnügt sich vielmehr an einer kurzen Uebersicht der Kunstgeschichte und der Anführung ihrer Hauptsachen. Und dieses Epitome ihm zu geben, sollte es jetzt nach den Verbesserungen, welche Winkelmann in den Hauptsachen gefunden hat, so ganz unmöglich seyn? Ich versuche es also nach diesem Entwurfe an diesen, dem jungen Künstler und Kunstliebhaber so nothwendigen, Nachrichten über seine Kunst es in diesem Handbuche nicht fehlen zu lassen. Ich werde mich sorgfältig bemühen, keine Unrichtigkeiten zu sagen, und um deswillen mich mehr bey dem allgemeinen, als dem Detail aufhalten.

ten. Mein Bestreben aber wird hauptsächlich dahin gehen, solche geschichtliche allgemeine Data aufzuführen, die bey der Beurtheilung der alten Kunst hauptsächlich von Nutzen seyn können. Um deswillen werde ich mehr die Nation in Beziehung auf die Kunst im Ganzen, als die einzelnen Schicksale der Künstler und Kunstliebhaber, bey dieser Erzählung aufzustellen mich bemühen; mehr den Geschmack und den Zustand der Kunst überhaupt, als die Achtung einzelner Werke zu meinem Gegenstande machen. Ich weise dabey dieser Geschichte den Umfang an, daß ich sie von der frühesten Entstehung der Kunst bis zur neuern Wiederauffindung der Kunstwerke fortzusetzen mir vornehme.

War irgend eine Nation dazu fähig, die Kunst unter sich entstehen zu lassen und groß zu ziehen; so war es der Grieche. Er lebte im Mittel zwischen den rohen Barbaren von Europa und den gebildeten Völkern von Asia und Afrika. Sein Umgang mit diesen Völkern war frühzeitig von großem Belange. Der Phönicier, dem damals alles, was zu einem Kaufe oder Tausche fähig ist, unterworfen war, lebte dem Griechen ganz besonders nahe. Von diesen Kaufleuten erhielt Griechenland beynahe

alle

alle seine ersten Bedürfnisse, Kleider, Hausgeräthschaften, Waffen, Zierrathen und Sclaven. Durch diese letztern kamen manche Kunstkenntnisse nach Griechenland, welche, aus sich selbst zu erfinden, der Grieche noch einmal so viel Zeit gebraucht haben würde. Doch der Grieche befand sich nicht lange in diesem Zustande einer einseitigen Unthätigkeit. So bald er nur einigermaßen sich als Mensch fühlte und mit den dringenden Naturbedürfnissen zu Stande war, wagte er, selbst außerhalb seines Vaterlandes, Reisen. Sein Unternehmungsgeist war groß, und überwand alle die Schwierigkeiten, die sich ihm dabey in den Weg stellten; sein Blut war leicht genug, ihn zum Schüler aller derjenigen zu machen, bey denen er etwas lernen konnte. Die glühende asiatische Einbildungskraft hatte sich in ihm schon etwas abgekühlt. Er stund unter der Herrschaft keines Despoten, der seinen Geist niederschlug und seine Sitten durch böses Beyspiel verderbte. Die Nation war vielmehr in mehrere einzelne Staaten zertheilt, die klein genug waren, sich in einer glücklichen Demokratie zu erhalten, und reich genug an Naturproducten, um nicht ausländischen Luxus kennen zu lernen. Eine glückliche Armuth segnete

den

den größten Theil der Nation, und erhielt den Privatmann lange in einer vortheilhaften Mäßigung, die allen ihren Ueberschuß dem Wohl und Ruhme des Ganzen aufzuopfern sich nie weigerte. Unter diesen Umständen gedieh der Keim von Kunst, den vielleicht ein Ausländer unter die Griechen brachte, ungemein. Ein heiteres fröhliches Blut, eine Entfernung von allen bekümmernden Sorgen, wie von allen weitaussehenden Entwürfen, verbunden mit einer lebhaften Einbildungskraft, die immer um sich her ein Paradies bauet, ist der Gemüthszustand, den jede Kunst erfordert, wenn sie gedeihen soll. Und diese Vorzüge genoß der Grieche auf alle Fälle. Seiner Wünsche waren wenig und eine kurze Arbeit auf einem nicht ganz undankbaren Boden befriedigte sie reichlich. Große und weitaussehende Plane von Eroberungen nährte, wenn auch ein Theil der Grossen, doch ganz gewiß der größte Theil des Volks nicht. Manche Einrichtungen späterer Zeiten belästigten den Griechen von Seiten des gemeinen Wesens her eben so wenig. Jeder Bürger war dem andern gleich; Druck empfanden nur die Sclaven. Zur Fröhlichkeit zu Gesang, Tanz und Spiel war die Nation von jeher gestimmt; und die Einrichtungen

der

der gesellschaftlichen Verbindungen sowohl als der Religion begünstigten diese Stimmung. Der Uebergang aus dem heißen Asien aber zu dem kalten unthätigen Norden gab den Griechen die blühende Einbildungskraft, die Dichter gleichsam von selbst aufwachsen, und jedes Werk dieser Seelenkraft mit einer Stimme von der Nation begünstigt werden ließ. Daher ward Griechenland ein so reichhaltiges Magazin der Volkssagen aller Nationen; daher wurden dem Griechen Feste, Wettkämpfe, Aufzüge und so viele andere Dinge wichtig, die andern ernsthaftern kaltblütigern Nationen nur Spielwerke und Kleinigkeiten zu seyn dünkten. Unter einem solchen Volke also nur konnte der sich eine Miene von Wichtigkeit geben und auf Unsterblichkeit rechnen, der es zuerst unternahm, auf die rohen und viereckigten Säulen und Klötzer, in denen Griechenland seine ältesten Götter verehrte, oder seine ersten Helden verewigte, einen dem Menschenkopfe ähnlichen Knauf zu setzen. Der griechische Künstler, der jederzeit gegen seine Lehrmeister dankbar war, behielt noch in den Zeiten diese auf viereckigte Säulen gesetzte Köpfe bey. Diese älteste Art zu bilden war folglich der

Ur-

Ursprung der Hermen, die wir noch unter den alten Werken schätzen.

Von dieser ersten Stuffe gieng die griechische Sculptur zur Ausbildung des Obertheils der menschlichen Körper über; und diesem fügte Dädalus, der erste nahmhafte Künstler unter den Griechen, der darüber zum halben Zauberer erklärt wurde, auch die Ausbildung des untern Theils oder der Schenkel, Beine und Füsse hinzu. Seine Werke führte er aber mehr in Holz, als Stein aus. Das folgende Griechenland schmeichelte sich, von diesem Künstler annoch verschiedene Kunstwerke zu besitzen; ohngeachtet sein Daseyn noch in die fabelhafte Zeit der Griechen und vor der Eroberung von Troja angesetzt wird. Auch nannte man mehrere nachher berühmte Bildhauer, die seine Zöglinge gewesen seyn sollten. Wahrscheinlich sind diese Angaben nicht. Daß es je einen Bildhauer, oder vielmehr Bildschnitzer unter dem Namen Dädalus gab, mag ich nicht leugnen. Ich behaupte nur, daß man ihm nicht mit Rechte die Werke und Schüler zueignen kann, die man von demselben angiebt. Denn dem widerspricht offenbar die Geschichte. Homer spricht von verschiedenen Kunstwerken, vorzüglich von gegossenen Wer-

ken aus Erz und von getriebenen Werken aus Kupfer; seltener erwähnt er der Bildsäulen. Und wo er auch von Werken der beschriebenen Art redet, scheint er immer anzudeuten, daß sie von Ausländern nach Griechenland kamen, und also keine einheimische Kunstproducte waren. Dem einzigen Dädalus eignet er ein griechisches Kunstwerk zu, das ihm allerdings Ehre machen würde, wofern nur die Hand des Dichters es nicht allzu sichtbar verschönert hätte. Er erzählt, Dädalus verfertigte der kretischen Ariadne eine Gruppe von tanzenden Jünglingen und Mädchen, die Hand in Hand geschlungen sich im Kreise herumdreheten. Die Jünglinge hatten dichtgewirkte Gewänder an und führten Schwerdter; die Mädchen trugen leichte und glänzende Gewänder und waren bekränzt. Zwey Tänzer sangen in ihrer Mitte und tanzten ihnen vor. Selbst Vulkan nahm diese Gruppe zum Modell einer Zeichnung, die er auf dem Schilde des Achills ausführte.

Dergleichen Schilde und größere Trinkgefäße sind es vornämlich, die uns Homer und sein Nachfolger Hesiod als frühe Werke der griechischen Kunst schildern. Sie beweisen einige Bekanntschaft mit dem, was der Kunst möglich war; daß es aber zu den Zeiten dieser

Dich-

Dichter in der That Künstler gab, die etwas dem Aehnliches ausführten; daran läßt sich allerdings gar sehr zweifeln. Alles, was wir ohngefähr mit Bestand der Wahrheit von der Kunst dieser frühern Zeiten zu muthmaßen fähig sind, ist dieses. Vor dem trojanischen Kriege gab es schwerlich eine Kunst unter den Griechen; was man fand, waren frühe und rohe Versuche. Aber diese Versuche fanden Verehrer, und ihre Künstler wurden zur Nacheiferung durch Werke der Ausländer erweckt, die sich vor ihnen gar sehr auszeichneten. Der geschmeidige erfinderische Grieche hohlte diese Vorbilder bald ein. Diese erste Blüthe der Kunst fiel in die Zeiten Homers und Hesiods. Die damals aufstehenden Dichter begeisterten die Phantasie der Künstler mit vielen Bildern und vergötterten ihre Werke. Man versuchte getriebene, erhobene Werke und endlich selbst Bildsäulen zu liefern. Die ersten Massen, deren man sich dabey bediente, waren Thon und Holz. Noch spät zeigte Griechenland von beyden Arten Götter, Bildsäulen und andere Kunstwerke; und die ältesten Colonien dieser Nation nahmen diesen Anfang der Kunst mit sich nach Sicilien und Großgriechenland über. Die Städte und Landschaften, welche sich da-

mals vorzüglich der Handlung ergaben, ermunterten diese Künstler, indem sie ihre Kunstwerke gut bezahlten, und damit theils ihre eigenen Wohnungen verschönerten, theils guten Vertrieb an die Ausländer machten. Die Insel Aegina ward eine der frühesten Handelsstaaten in Altgriechenland. Hier erhoben sich also mehrere Künstler, deren Namen die Unsterblichkeit erlangt haben. Dergleichen waren Smilis des Eucles Sohn, Callon, Simon, Anaxagoras, Onatas u. a. Die Insel trieb vornämlich einen starken Handel mit Gefäßen von gebrannter Erde, zum Beweise, daß noch immer Thon die erste Materie war, in welcher man arbeitete. Die Nacheiferung aber begeisterte bald noch mehrere Künstler anderer Städte und Landschaften in Altgriechenland so wohl als seinen Colonien, sich gleichen Ruhm zu erwerben. Nächst Aegina, zogen Sparta, Corinth, Sicyon, Rhodos, Creta, Chios, Croton und Rhegium in Großgriechenland, so wie Messana in Sicilien und Magnesia in Jonien ansehnliche Künstler. In diese Periode, welche die nächste nach dem trojanischen Kriege und den Stürmen der Herakliden auf den Peloponnes waren, damals als die einzelnen Staaten Griechenlandes anfiengen, durch

Ackerbau oder Handlung groß zu werden, die berühmten öffentlichen Spiele aber Feste für ganz Griechenland wurden, hat man Ursache, den ersten Anfang der eigentlichen griechischen nach Regeln gebildeten Kunst zu setzen, die in Thon und Holz ihre ersten Versuche machte, und von da, wie zur Malerey, so auch zur Bearbeitung der Steine, des Marmors und Erztes übergieng. Es werden uns aus diesem Zeitraume, mit Anführung ihrer nicht unberühmten Werke, verschiedene Künstler genannt. Unter diesen also muß bereits die Kunst auf Regeln gegründet und zu einiger Höhe empor gehoben gewesen seyn. Die ältesten griechischen Künstler, wie wir aus dem Plinius kennen lernen, schlugen einen ganz andern Weg ein, als der ist, den andere Nationen gegangen sind. Sie giengen zeitig von allen den Dingen ab, die mehr durch eine Art von Ohngefähr, als nach gewissen Zwecken, Kunstwerke hervor bringen; und baueten ihre Kunst auf ein festes System von Regeln. Sie vernachläßigten das Augenmaas und nahmen zu dem Winkelhaken und der Bleyschnur ihre Zuflucht. Es war ihnen mehr darum zu thun, ein Werk hervorzubringen, das die genauesten Regeln des Ebenmaaßes, nach welchem der

menschliche Körper gebildet ist, an sich zeigte, als sie sich bestrebten, ihren Bildern Gleichheit und Aehnlichkeit zu geben. Daher erscheinen die ältern Werke der griechischen Sculptur, von der Malerey sind keine vorhanden, so steif, eckigt, scharf und geradlinigt, und sehen mehr wie Geschöpfe der Einbildungskraft, wie Wesen einer Art, die wir nicht kennen, als wie Nachahmungen wirklicher und bekannter Geschöpfe aus. Doch auf diesem Wege gieng der Grieche zur Vollkommenheit über. An diesen Vorübungen erlangte er die so ungemeine Stärke in der Zeichnung, an welcher noch bis jetzt von keiner alten oder neuern Nation die Griechen übertroffen worden sind. Mit diesem Studium bahnten sich aber auch die Griechen den Weg zu jenem höchsten Ideale der Schönheit, das der Natur selbst aus ihrer geheimsten Werkstätte gestohlen zu seyn scheint, weil es nämlich dieselben Regeln des Ebenmaaßes in sich enthält, an deren Uebereinstimmung die größte Schönheit bewundert wird.

Doch auf diesem Gipfel waren die griechischen Künstler nicht sogleich. Es brauchte ihn zu ersteigen eine geraume Zeit. Nachdem nämlich die ersten rohen Versuche von Thon und Holz in Kunstwerke übergegangen

waren,

waren, wagte man sich zwar frühzeitig an festere Stoffe, ja befliß sich sogar in diesen mannichfaltige Stellungen zu gruppiren und bildete ganze Geschichten in Stein. Allein Wahrheit, und noch mehr Schönheit, gieng diesen Kunstwerken ganz ab und fehlte ihnen noch lange. Gleichwohl erhielt Griechenland in diesen Zeiten eine Menge Bildsäulen. Die Telchinier aus Rhodus, die Aeginetische und Corinthische Schule versorgten alle Tempel und Plätze damit. Der Grieche war damals allerdings im Vergleich der folgenden Zeiten noch sehr arm; allein für die Zierde des gemeinen Wesens, für den Ruhm seiner Nation und den Schmuck seiner Tempel, ließ er sich keine Kosten verdrießen. Gitiadus, ein spartanischer Künstler, der in den frühesten Olympiaden lebte, und, hat Winkelmann den Pausanias richtig verstanden, noch vor dem Ausbruche des Krieges zwischen den Messeniern und Spartanern, also wenige Jahre nach Erbauung der Stadt Rom, arbeitete, versorgte bereits Sparta mit verschiedenen Statuen von Bronze. Ein Aristocles aus Cydonia in Creta stellte wenige Jahre nachher zu Elis eine Gruppe auf, die den Kampf des Herkules mit der Amazone Antiope schilderte. Bald nach

tiesem brachte Bathycles, aus Magnesia in Kleinasien gebürtig, ein für seine Zeiten erstaunenswürdiges Werk an dem Thron des Apollo zu Amyklä hervor. Dieses Kunstwerk, welches uns Pausan so vollständig, und aus ihm H. Hofr. Heyne in seinen antiquarischen Aufsätzen, einem dem jungen Künstler und noch mehr dem Kunstliebhaber ganz unentbehrlichen Buche, so belehrend beschrieben hat, enthielt eine ganze Reihe von Basreliefs und in denselben eine so große Menge Schilderungen aus der mythischen Geschichte, daß wir diese Nachricht nicht lesen können, ohne für die damalige bereits zu einer ansehnlichen Höhe gediehene Kunst Achtung zu erhalten.

Griechenland erhob sich in seinem Wohlstande durch den Flor des Ackerbaues, der Gewerbe und der Handlung nun immer mehr. Man fieng auch jetzt an, an die Bildung der Sitten und des Geistes zu denken. Die Nation erhielt viele gebildete Dichter und Weise. In den verschiedenen Staaten bemächtigten sich angesehene Redner der Leitung des Volkes. Man freuete sich der Werke der Kunst, ohne sie noch zum Luxus zu gebrauchen. In diesen Zeiten der Ruhe und des Wohlstandes schwang sich auch die

Kunst

Kunst eine Stufe höher, näherte sich immer mehr in ihren Nachbildungen der Wahrheit, und bemächtigte sich der rohesten Stoffe zu ihrem Gebrauche. Man fieng jetzt an, mehrere Bildsäulen so zu errichten, daß man den Körper aus Holz schnitzte, die Extremitäten aber, das ist, den Kopf, die Hände und Füsse, aus Marmor bildete. Man nannte diese Bildsäulen Acrolithi. Bald stieg man um eine Stufe höher, und verfertigte Statuen von Gold und Elfenbein. Das Elfenbein schilderte darinnen das menschliche Fleisch, das Gold die Kleidung. Damals lebten die berühmten Künstler Bupalus und Anthermas; und Dipoenus und Scyllis arbeiteten mit Ruhm im Marmor. Demeas errichtete dem Milo von Croton eine berühmte Statue zu Elis, und Callon von Elis goß dreyßig junge edle Messenier, nebst ihrem Hofmeister und einen Flötenspieler in Erzt, welche zusammen auf einer Ueberfahrt von Messenien in Sicilien nach Rhegium umgekommen waren. Mit diesen zugleich aber lebten viele berühmte Künstler, deren Namen anzuführen hier zu nichts dienen kann. Immer blieb jedoch noch das einstimmige Wort aller dieser Künstler Regelmäßigkeit, so wie dies

auch der erste und einzige Zweck war, dem man entgegen arbeitete.

Damals erhob sich zu gleicher Zeit mit der Bildhauerkunst zu Sicyon eine berühmte Malerschule, aus der die größten Meister in dieser Kunst in Griechenland hervor giengen. Pamphilus, der Schüler des Eupompus, brachte späterhin, wie wir unten anmerken werden, diese Schule besonders in Ansehn, und ward der Meister des unsterblichen Apelles.

Unterdessen verleitete der Wohlstand, in dem sich die Griechen zu befinden anfiengen, die mächtigsten Staaten unter ihnen, sich in auswärtige Händel zu mischen. Athen nahm es durch seinen Beystand, den es den, von den Persern bedrängten, jonischen Griechen lieh, mit dieser so ungeheuer mächtigen Nation der Perser auf. Der Perser drohete den Griechen den Untergang, und richtete große Heere vergeblich gegen sie hin. Die Siege bey Marathon, Salamis und Platäa gaben Griechenland größere Reichthümer zurück, als es durch die persischen Verwüstungen verloren hatte. Der Abzug der Perser aus Griechenland ward für die Kunst eine neue Epoche. Alle Hände waren beschäftigt, die verwüsteten Städte und

Tem-

Tempel wieder zu errichten; und, was für die Kunst ohnstreitig das Vortheilhafteste war, man hatte Geld genug in den Händen, schön und mit Geschmack zu bauen. Athen stieg noch einmal so prächtig aus seinen Trümmern hervor, als es vormals gewesen war. Dieser schnelle Reichthum kam aber auch zugleich auf eine Art in die Hände der Griechen, die seinem gewöhnlichen Begleiter dem Privatluxus den Eingang untersagte. Der durch die persische Beute reich gewordene Athener wußte noch jetzt nicht seinen Reichthum besser anzuwenden, als daß er seine öffentlichen Gebäude verschönerte. Daher kam es, daß vorzüglich die Künste, welche diese Verschönerungen geben konnten, die Baukunst, Bildhauerkunst und Malerey in Athen eine herrschende Achtung gewannen. Da vielleicht, wären diese Baue nicht nothwendig gewesen, die Musik, die Schauspielkunst und andere ihrer Schwestern sich dieser Vortheile würden bemächtigt haben, die eben damals nicht weniger in Aufnahme kamen. In diesem ältesten Zeitraume der griechischen Kunst machten Dionysius von Argos, Mys, Onatus aus der Insel Aegina und Ageladas den Beschluß. Dieser letztere, wenn des Winkelmanns Ver-

muthungen gefolgt werden darf, war der Verfertiger der coloſſaliſchen Muſe, die noch jetzt im Pallaſt Barberini zu Rom vorhanden iſt. Der ſenkrechte Faltenſchlag und mehrere Dinge beweiſen das hohe Alterthum dieſer Statue. Gleichwohl beſitzt der Kopf den edelſten Ausdruck, und die Stellung verbindet etwas ungemein ehrwürdiges in ſich. Sie hält eine ſogenannte große Leyer, oder ein Barbyton, das größtentheils alt iſt. Wäre es zu erweiſen, daß Ageladas ſie verfertigte; ſo würde dieſe Muſe ein ſattſamer Beweis von der Höhe ſeyn, die ſchon damals die Kunſt erreichte. Was aber dieſen Ageladas noch weit merkwürdiger macht, war dieſes, daß er der Lehrmeiſter des großen Phidias ward.

Bald nach jener Wiedererbauung von Athen bemächtigte ſich Perikles durch ſeine Beredſamkeit der Gemüther in Athen. Athen ſtund damals auf der höchſten Spitze ſeines Glücks und Ruhms; allein noch immer vereinigte es in ſich alle die Fehler, die jeder Demokratie und überhaupt jedem Freyſtaat eigen ſeyn müſſen, ſo bald er eine gewiſſe Höhe überſteigt; die große Menge erkannte und wählte ſelten das Beſte; und ein einziger erfinderiſcher Kopf hatte oft das Wohl und Ver-

derben

derben des Staats in seinen Händen, und brauchte beydes seinem Eigennutze gemäß. Perikles suchte die Herrschaft von Athen um seines Ehrgeitzes willen, und es ward ihm bald möglich, was er suchte, zu erlangen. Nach dem Tode Cimons, des einzigen, der die Unternehmungen des Perikles zeither eingeschränkt hatte, ward dieser der unumschränkte Herr von Athen und von allen mit Athen im Bunde stehenden Staaten. Allein Perikles kannte die Wankelmuth des Volkes, das er beherrschte. Staatsklug genug, wollte er ihm die Zügel nicht erblicken lassen, an denen er dasselbe leitete. Er suchte also die Bürger von Athen zu zerstreuen, und die Ruhmgierigen sowohl als die Vergnügenssüchtigen in den Wahn zu setzen, daß ihr Ruhm und ihr Wohlstand unter Perikles doppelt blühe. Dazu bot er alle Künste auf, unternahm die prächtigsten Baue und ließ das Volk in täglichen Festen leben. Von jenen prächtigen Bauen war Phidias, des obgedachten Ageladas Schüler, gleichsam die Seele. Nach seinem Rathe legte Perikles die Verzierungen der Burg von Athen an; und verschönerte diese nicht allein mit dem prächtigen Minerventempel und dem bewundernswürdigen Aufstieg zur Burg, den

Propyläen; sondern Phidias mußte selbst Hand anlegen, die Stadt Athen mit der ersten und vollkommensten Bildsäule von Griechenland zu verschönern. Dies war die berühmte Minerva, welche Phidias aus Elfenbein und Gold in einer Höhe von 26 Cubitis, oder 39 Pariser Fuß verfertigte. Phidias bildete außer dieser Minerva noch eine andere Bildsäule des Jupiters von Gold und Elfenbein, die in dem Tempel dieser Gottheit auf dem Platze Olympus aufgestellt wurde. Beyde wurden für die erhabensten und edelsten Werke der Kunst unter den Alten gehalten. Die Nachrichten von diesem großen Künstler sind aber so vielfältig und widersprechen sich dergestalt, daß wir nicht einmal wissen, welche Statue er zuerst verfertigte. Sind indessen die Nachrichten zuverläßig, welche mehrere der Alten uns von dem Ende dieses berühmten Künstlers ertheilen; so war die Minerva offenbar die letzte seiner Arbeiten. Er ward nämlich nach Vollendung dieses Meisterstücks von dem athenienſischen Volke angeklagt, daß er einen Theil des zu dieser Arbeit ihm ausgelieferten Goldes unterschlagen habe. Die Summe des gesammten Goldes betrug 44 Talente im Golde, nach unserer Rechnung

gegen

gegen 500,000 Thaler. Doch Plutarch erzählt, Phidias habe seine Ankläger zum Schweigen gebracht, da er das Gold, welches so angelegt war, daß es mit leichter Mühe abgenommen und einzeln gewogen werden konnte, ihnen zugewogen habe. Bald aber sey der Künstler aus Cabale gegen den Perikles, dem man in seinem Freunde zu schaden suchte, von neuem in eine Anklage verwickelt worden, indem man es ihm zum Religionsverbrechen gemacht habe, daß er auf dem Schilde der Minerva seine eigene Person, wie den Kopf des Perikles, angebracht habe. Dieses Verbrechens halber sey denn Phidias in das öffentliche Gefängniß gelegt worden und darinnen gestorben. Doch genug von diesen Nachrichten. Wir wenden uns dagegen zu den Verdiensten dieses großen Künstlers um die Kunst selbst. Sie waren nach dem einmüthigen Geständnisse aller Alten unleugbar groß. Er brachte nämlich jene von seinen Vorgängern Jahrhunderte hindurch bezweckte und studirte Regelmäßigkeit des menschlichen Körpers zu ihrer höchsten Vollkommenheit; und erschuf Bilder eines zwar übermenschlichen und idealischen, aber höchst vollkommenen Baues. Man zählt außer den gedachten beyden Meisterstücken noch eine Ve-

nus dieses Meisters von Marmor und eine Amazone von Bronze am Tempel der Diana zu Ephesus als Werke der Unsterblichkeit auf. Der Jupiter Olympius des Phidias ward unter Cäsar vom Blitze gerührt. Noch im eilften Jahrhunderte stund er im Lausischen Pallaste zu Constantinopel, wo ihn aber eine Feuersbrunst verzehrte. Man nennt die Epoche der Kunst, welche mit ihm ohngefähr 450 Jahr vor Christi Geburt begann, die Epoche des großen und hohen Styls. Hoheit, Würde und Größe, die strengste Beobachtung der körperlichen Verhältnisse, die selbst in den Umrissen etwas Hartes und Gerades entstehen ließ, und ein Ausdruck in Geberden und Stellung, der mehr stark, erhaben und bedeutungsvoll, als anziehend und einnehmend war, ist der Charakter, den man den Arbeiten in diesem Styl beylegte. Nächst dem Phidias werden Alkamenes, Agorakritus, Polyklet, Ctesilas und Myron als Meister in diesem Styl angegeben. Alkamenes und Agorakritus waren beyde Schüler des Phidias. Der erste verfertigte die erhobenen Arbeiten an dem hintern Gipfel des Tempels des Jupiters zu Elis; und stellte hier auf der einen Seite die Schlacht der Lapi-

then

then und Centauren auf der Hochzeit des Pirithous, auf der andern Seite den Theseus vor, der mit einem Beile die Centauren erlegte. Beyde Stücke begriffen also ein Sujet und gehörten zu einander; nur Pausanias konnte sie um der Abtheilung willen trennen. Da die Tempel der Alten ein dreyeckigtes Dach hatten, und diese erhobenen Arbeiten ihrer Höhe und Entfernung wegen größtentheils in Lebensgröße ausgeführet werden mußten; so war ein einziges solches Werk wohl im Stande auch den fleißigsten Künstler mehrere Jahre lang zu beschäftigen. Der zweyte gedachte Schüler des Phidias Agarokritus gerieth mit dem Alkamenes in einen besondern Wettstreit. Beyde verfertigten für Athen Bildsäulen der Venus in Marmor. Athen aber sprach seinem Landesmanne dem Alkamenes den Preiß zu. Aus Verdruß hierüber, verkaufte Agorakritus seine Venus in das kleine attische Städtchen Rhamnus unter der Bedingung, daß sie hier nicht als Venus, sondern als Nemesis aufgestellt werden möchte. Dies erklärt Winkelmann so, Venus war in der Stellung gebildet, daß sie mit gebogenem linken Arme ihr Gewand nach der Brust herauf zog. Diese Stellung war bey der Venus Geberde der

Schaam-

Schaamhaftigkeit. Da aber auch Nemesis häufig mit gebogenem Arme vorgestellt wurde, und zwar in der Stellung, als ob sie in ihr Gewand spucke: zwey Symbole, durch deren erstes die Gleichheit und das Ebenmaas der Göttinn der Wiedervergeltung, nämlich die Elle der Alten vom Ellenbogen bis an das mittlere Glied der Finger; durch das andere aber ihre Demüthigung des Stolzes und Uebermuthes abgeschildert wurde: so konnte allerdings eine Venus leicht in die Nemesis übergehen.

Alle damalige Bildhauer arbeiteten ebensowohl in Erzt, als in Marmor. Doch traf es oft, daß die Arbeiten eines Künstlers in der einen Art, der der andern vorgezogen wurden. Dies war der Fall mit den Arbeiten in Erzt, die Myron lieferte. Besonders wurden seine Thiere geschätzt. Auf die berühmte Kuh von ihm verfertigte Anakreon ein bekanntes Sinngedicht; und vier sehr beliebte eherne Ochsen eben dieses Meisters stellte August im Tempel des Apollo Palatinus auf. Doch auch unter seinen Figuren wurden viele sehr geschätzt. Dies wissen wir besonders von einem Satyr, der die von der Minerva weggeworfene Flöte bewunderte, so wie von einem Discuswerfer, den man in

neuern

neuern Zeiten wieder gefunden zu haben glaubt, doch dies, wie Herr Hofr. Heyne zeigte, mit Unrecht. Uebrigens war Myron, wie schon aus Anakreons Sinngedichte erhellt, mehr ein Zeitgenoß des Phidias, als sein Schüler. Unter Myrons Schülern nennt Plinius einen berühmten Lycius, und als ein vorzügliches Werk desselben, einen Knaben, der Feuer anblies. Wir finden jetzt noch eine Gruppe in der sogenannten Farnesina in Rom, wo ein Mann ein Schwein in einen Kessel steckt, während daß ein Knabe das Feuer anbläst. Dieser Knabe aber zeichnet sich durch nichts als ein Meisterstück aus, und ist schwerlich derselbe.

In eben dieses Zeitalter gehört auch Polyclet, ein großer Meister, der, indem er das Ideal mit der schönen Natur wieder zu vereinigen suchte, den ersten Grund zu der nachher folgenden Epoche des schönen Styls legte. Man tadelte zwar in seinen Werken, daß man in ihnen den Nachdruck, die empfindliche Andeutung der Theile vermisse, aber man mußte zugleich gestehen, daß er die Schönheit der Natur neben der höchsten Regelmäßigkeit wieder herstelle. Das berühmteste Werk von ihm war die Juno zu Argos aus Gold und Elfen-

bein. Gleich berühmt aber waren noch andere seiner Statuen in Erzt. Ein Jüngling, den er mit einem Spieße in der Hand bildete, davon Doryphorus genannt, diente allen folgenden Künstlern als eine Regel der Proportion; ein anderer Jüngling eben dieses Künstlers, Diadumenus genannt, weil er sich ein Band um die Stirne wand, ward unzählige Male nachgebildet; man findet selbst unter den heutigen Antiken noch verschiedene Nachbildungen dieses Meisterstücks. Eben dasselbe Schicksal hatten auch die beyden Canephoren dieses Meisters, das ist, Jungfrauen, die bey feyerlichen Processionen gewisse Heiligthümer des Bacchus, der Ceres, oder der Pallas in geflochtenen Körben auf dem Kopfe trugen. Ein anderes berühmtes Meisterstück dieses Künstlers waren die beyden würfelnden Knaben Astragalizontes. Winkelmann glaubte in einem Knaben, der dem andern in den Arm biß und in seiner Hand einen Würfel hielt, eine Copie dieses Meisterstücks zu finden. Der Knabe, denn von dem andern war nur noch der Arm, in den dieser biß, vorhanden, stund ehemals in dem Pallaste Barberini, ist aber jezt daraus verkauft worden. Eben dieser Polyclet arbeitete mit dem Phidias, Ctesilaus

filaus oder Ctesilas, Zydon und Phradmon die Amazonen für den Tempel der Diana zu Ephesus aus, die vor andern den Preis erhielten.

Ctesilas verfertigte unter andern nächst einer berühmten Statue des Pericles, auch einen sterbenden Verwundeten, an dem nach des Plinius Ausspruch zu erkennen war, wie viel noch von Lebenskraft sich in ihm erhalten habe. Man hat häufig eine Antike der ehemaligen Ludovisischen Villa, nun im Capitolino, die unter dem Namen des Ludovisischen Fechters bekannt genug ist, für dieses Meisterstück erkennen wollen. Winkelmann hat dieses geleugnet, aber in der That mit Gründen, welche lange nicht alle Zweifel heben. Warum mußte des Ctesilas Verwundeter gerade ein Held seyn? Warum konnte der Künstler, der ihn vielleicht zu einem Gruppo wählte, nicht eben so gut einen Barbaren schildern? Doch davon unten bey der Sammlung der Meisterstücke des Capitolins selbst. Denn unter diese unter die Stücke der besten Kunst, gehört diese, sterbende Verwundete unleugbar, zumal da in neuern Zeiten erwiesen ist, daß der Kopf zu dem so vortrefflichen Körper gehört. Sey er auch nicht das Mei-

sterwerk eines Ctesilas, er verdient es zu seyn.

Neben den gedachten Meistern des hohen Styls lassen sich auch noch einige andere erwähnen, deren Werke im Alterthume sehr geschätzt und beliebt waren. Hieher gehören Naucydes aus Argos, der neben der Juno des Polycletus in seiner Vaterstadt eine Hebe aufstellte, die wie jene Göttin aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt war. Ferner ein gewisser Dinomenes, von dem ein Protesilaus, der erste der Griechen, den Hector vor Troja tödtete, sehr berühmt war. Nicht weniger gehören hieher Canachus und Patrocles. Beyde arbeiteten die Bronzen der dreyßig Häupter aller der Städte aus, die an dem Siege Theil gehabt hatten, den der spartanische Lysander bey Argos Potamos über Athen erfocht. Diesen Canachus nennt Pausan einen Schüler des Polyklets. Man hat aber alle Ursache, von diesem Canachus einen ungleich berühmtern ältern zu unterscheiden, dessen Werke einer gewissen Härte beschuldigt wurden.

Wir übergehen die übrigen Namen merkwürdiger Bildhauer aus dieser Periode, von deren Werken sich auch keine Spur mehr un-

ter

ter den heutigen Antiken befindet, um die Maler anzuzeigen, die während der Epoche des großen Styls für die Unsterblichkeit arbeiteten. Hier müssen wir zuerst die drey Maler des berühmten Pöcile zu Athen anzeigen, unter deren Gemälden sich insonderheit die Schlacht bey Marathon auszeichnete. Die Namen dieser Maler waren Polygnotus, Micon und Panänus. Sie lebten alle drey ohngefähr im Zeitalter des Phidias und der letztere war sogar des Phidias Bruder. Polygnot hinterließ auch seinem Vaterlande ein berühmtes und weitläuftiges Werk zu Delphi, die Vertheilung der trojanischen Gefangenen, das Pausan in seinem zehenten Buche sehr umständlich erzählt. Man rühmt besonders von ihm, daß er die Kunst erfunden habe, den Körper durch die Kleidung hindurch spielen zu lassen; und die Bewegungen der Seele auf den Gesichtern zu zeigen bemühet gewesen sey. In eben diesen Zeitraum gehören auch Timagoras aus Chalcis, der dem eben gedachten Panänus in den pythischen Spielen den Preis in der Malerey abgewann, Cephissodor, Phryllus, Evenor der Vater und Lehrmeister des großen Parrhasius, Demophilus von Himera und Ne-

seas von Thasus, die muthmaßlichen Meister des berühmten Zeuxis, und Apollodor von Athen der große Ideal-Maler seiner Zeiten. Doch diese Namen verdunkelten die beyden genannten großen Meister Zeuxis und Parrhasius. Zeuxis malte unter andern eine berühmte Helena und einen Pan, den er selbst für kostbarer hielt, als daß er bezahlt werden könnte, und daher dem macedonischen Könige Archelaus als Geschenk überließ. Parrhasius dagegen suchte besonders die Schönheit in seine Gemälde zu bringen, da die vorhergehenden Maler dieser Periode, wie die Bildhauer, über der allzugroßen Regelmäßigkeit ihrer Zeichnungen die Härte aus denselben zu verwischen vergaßen. Zeuxis und Parrhasius wenderen ihre Bemühungen gemeinschaftlich an, um diese Härte zu vertilgen und beyde erreichten ihren Zweck. Des Parrhasius Gemälde aber besaßen noch überdem den Vorzug einer sehr vollendeten Rundung, aus welcher sie der Künstler hervortreten ließ. Endlich gehörte auch in dieses Zeitalter Pamphilus der Lehrmeister des Apelles. Er ließ sich sowohl seine Gemälde als seinen Unterricht sehr theuer bezahlen. Bey alle dem war er auch ein Mann von großen

Ver-

Verdiensten und seine Herakliden, wie diese bey den Athenienfern Schutz suchten, wurden lange Zeit für ein Meisterstück angesehen. So stieg die einmal belebte Kunst immer höher. Seit einem Pericles hatte man für die bildenden Künste die größte Achtung gewonnen, man hatte angefangen, die Werke berühmter Meister als die schönste Zierde der Städte zu betrachten; und weder der Staat, noch der Privatmann scheute sie zu erlangen Kosten. Dies mußte nothwendig das Genie der Künstler ermuntern und ihnen einen immer neuen Antrieb vollkommener zu werden beysetzen. Der einmal angegebene Ton im Publikum verlor sich eben so wenig. So lange Griechenland noch reiche Bürger hatte, so lange liebte, schützte und bezahlte es Kunstwerke. Daher es allerdings unter die Erfindungen gehört, die Winkelmann mehr seiner Einbildungskraft, als der Wahrheit zu verdanken hat, wenn er sich einbildet, die Ruhe, der Friede, den seiner Einbildung nach Griechenland genoß, und das so hochgerühmte, selten aber verstandene Geschenk der Freyheit, habe unter den Griechen die Kunst zu einer so außerordentlichen Höhe empor steigen lassen. Der gute Winkelmann hatte diesen Traum dem mißlichen Umstände zu

verdanken, daß vor ihm kein Heyne den Plinius mit der Fackel der Critik beleuchtete. Jezt sind wir durch die vortreflichen Belehrungen jenes großen Meisters des Alterthums gründlicher unterrichtet. Doch zur Geschichte der Kunst zurück. Diese blieb auch, nachdem Griechenland seine Freyheit verloren hatte, im alten Flor. Ja trotz dem Untergange dieses für die meisten Sterblichen mehr schädlichen als nützlichen Genußes der Freyheit, erhob sie sich nur mit neuem Glanze. Man hatte zeither in der Bildhauerkunst immer mehr in Bronze und in Elfenbein, als in Marmor gearbeitet. Nun ward der Marmor der vornehmste Stoff, in welchen man arbeitete. Man hatte zeither bey aller Regelmäßigkeit der Kunst doch mehr dem Ideale nachgearbeitet, als sich der Natur genähert, und in den Kunstwerken mehr Schwierigkeiten überwunden, als Schönheit aufgestellt. Und, wie sich überhaupt die alten mythischen Sagen bis hieher noch in ihrer ersten Plumpheit herrschend erhalten hatten, so hatte auch der Künstler mehr diese, als die Verfeinerungen und Veredelungen der ersten Dichter der Nation an den Mythen zum Gegenstande seiner Behandlung erwählt. Jezt ward die Kunst geschmeidiger.

Sie

Sie suchte das hohe Ideal mit der natürlichen Schönheit zu vermählen. Der Künstler führte die Regeln seiner Kunst auf das Studium der Natur über. Er benutzte die verbesserte Mythologie, lernte auch im Tempelstyl die alten Attribute ganz vergessen und arbeitete mehr dem schönen seelischen Ausdrucke, als der künstlichen Darlegung unverstandener Attribute entgegen. So entstunden denn jene erhabenen Götterbilder, in deren Anblicke jeder Gefühlvolle den Charakter liest, den der Künstler in sie legte; so entwickelte sich an der Hand eines nach genau abgewogenen Regeln eingerichteten Studium der Natur, jene Schönheit, der wir alle huldigen müssen, wenn wir schon aufgeben müssen etwas dem Aehnliches zu finden. Diese merkwürdigen Veränderungen in der Kunst werden gewöhnlich von einem Praxiteles, der ohngefähr 350 Jahr vor Christi Geburt lebte, datirt. Doch wir können uns mit Bestand der Wahrheit überreden, daß diese wichtige Veränderung schon von den Zeiten eines Polygnotus, ja selbst des Phidias an vorbereitet und allmählich hervorgebracht wurde. Man nennt diese höchste Stufe der Vollkommenheit in der griechischen Kunst die Epoche des schönen und gefälligen

Styls. Sie dauerte von Alexanders Zeiten bis nach dem Tode Augustens des ersten Beherrschers der Römer, und wurde sowohl durch den Reichthum der Privatleute, als noch mehr durch die Pracht und Kunstliebhaberey mehrerer Höfe unterhalten. Eine studirte Schönheit der Natur, das von Richtigkeit bis zur Grazie übergeleitete Ideal, eine angenehme flüssige und leichte Zeichnung, nächstdem die höchste einnehmende und wirkungsvolle Anmuth in den Mienen, Geberden, Stellungen und Handlungen machen den allgemeinen Character dieses Styls aus. Und in der That, was wir Großes und Vollendetes aus den Zeiten der griechischen Kunst besitzen, gehört dem allergrößten Theile nach diesem Zeitalter zu; oder ist wenigstens Copie von Werken aus demselben. Denn die Werke jener frühern Künstler haben schon des Stoffes halber, den man wählte, (sie bestunden theils aus vergänglichem Elfenbein, theils aus dem zu anderm Gebrauche so verführerischen Bronze,) unsere Zeiten nur sparsam oder gar nicht erreicht. Wie schade also, daß nun gerade über die ersten Künstler, die wir aus diesem neuen Zeitalter kennen zu lernen verlangen möchten, die Nachrichten der Alten so selten und sparsam sind.

Wie wenig wissen wir von einem Praxiteles, Apollonius und Chares gegen die häufigen Nachrichten, die uns von einem Phidias, Polygnotus u. s. f. zu Theil geworden sind? Wie viele berühmte Namen haben sich nicht einmal auf unser Zeitalter erhalten?

Praxiteles arbeitete allerdings in Erzt, so wohl als in Marmor. Aber die Arbeiten der letzten Art haben ihn berühmter gemacht und die Bildhauerey in Marmor von gutem Geschmack datirt sich eigentlich von ihm an. Doch läßt sich schließen, daß er auch in Bronze zu seinem Ruhme gearbeitet. Der Ordnung nach, in welcher Plinius dieses Meisterstücke anführt, gehörte unter seine vorzüglichsten Bronzen der berühmte Apollo Saurocto-non, oder der Eidechsentödter. Er bildete nämlich den Apollo, wie er während seines Hirtenstandes eine an einem Baumstamme hinankriechende Eidechse mit dem Pfeil zu erlegen suchte. Wir treffen noch jetzt zwey berühmte Antiken dieses Namens an. Aber beyde entsprechen der Beschreibung Winkelmanns nicht. Die erste und schönste von Marmor befindet sich in der Villa Borghese. Hier hat sich der Stamm mit der Eidechse erhalten; nur aber der Körper ist ächt; denn sowohl der Kopf ist

auf-

aufgesetzt, als die Hände sind neu. Der Körper aber besitzt ausnehmende Schönheiten. Weit unter diesem ist eine kleine Bronze, die sich bis auf die Arme, die dabey lagen, erhalten hat, in der Villa Albani. Neben ihr fehlt auch der Stamm mit der Eidechse. Beyde Antiken aber — ich übergehe eine dritte sehr unmerkwürdige in der erstgedachte Villan — enthalten schon in ihrer Stellung Widersprüche, daß wir sie nicht für Werke des Praxiteles, oder nur für Copien desselben halten können. Ein anderes berühmtes Kunstwerk des Praxiteles in Bronze war eine Venus, welche Mummius mit sich nach Rom brachte, und vor dem Tempel der Glücksgöttin daselbst aufstellte. Sie ward, als unter dem Kaiser Claudius dieser Tempel abbrannte, ein Raub der Flammen. Ferner gehören hieher der berühmte Satyr dieses Meisters mit dem Beynamen der Gepriesene (Periboetus). Er erlebte unzählige Nachbildungen; nichtweniger eine sehr hochgeschätzte Phryne. In Marmor aber wurde Praxiteles eigentlich unsterblich. Hier haben wir besonders von den berühmten beyden Meisterstücken desselben der Venus von Cnidus und dem Thespischen Cupido zu sprechen. Beyde erlangten eine Hochschätzung, de-

ren

ren sich beynahe kein anderes Kunstwerk der alten Zeiten rühmen kann. Was die Venus anbetrifft, so bildete Praxiteles zwey Göttinnen dieses Namens in einerley Stellung; nur mit dem Unterschiede, daß die eine bekleidet, die andere aber nackend war. Die bekleidete kauften die Einwohner der Insel Kos. Sie ist nie so berühmt geworden als die andere, welche die Einwohner zu Cnidus in Carien käuflich an sich brachten. Diese letztere Venus hatte die Stellung, daß sie die Natur mit der einen Hand verstolen bedeckte. So berichtet uns ein Augenzeuge und eben so zuverläßig wissen wir, daß diese Venus nachher im lausischen Pallaste zu Constantinopel stund, und wahrscheinlich daselbst im Jahr nach Christi Geburt 462 im Feuer verdarb. Die mediceische Venus kann also auch schon um der Stellung willen die berühmte Venus des Praxiteles nicht seyn. Eben so wenig läßt sich die Venus, welche zu Petersburg in einer Grotte des kayserlichen Sommerpallastes stehet dafür ansehen; noch dazu eine Arbeit, die nicht einmal des Praxiteles würdig ist. Ob sich schon Herr Theodor Siegfried Bayer die Mühe gegeben hat, dieses in einer weitläuftigen, den Commentarien der Petersburgischen kayserlichen

Aca-

Academie eingerückten Abhandlung zu beweisen. Nie aber hat leicht eine Bildsäule ihrem Künstler und Besitzer so vielen Ruhm erworben als diese. Cnidus ward im eigentlichen Verstande durch sie unsterblich. Eben diesen Ruhm sicherte sich Praxiteles durch ein anderes seiner Werke, durch den berühmten Thespischen Cupido. Kayser Caligula nahm dieses Meisterstück, welches die kleine Stadt Thespiä in Böotien verherrlichte, den Thespiensern unter dem Vorwande, daß das schönste in Rom seyn müsse, hinweg. Sein Nachfolger restituirte es zwar wieder; allein Nero ließ dasselbe zum zweyten Male von da abholen, und im Brande von Rom ward es mit andern zerstört. Praxiteles selbst soll dieses Werk, nebst der berühmten Bronze dem Satyr Periboetos genannt, allen seinen übrigen Arbeiten vorgezogen haben. Dieser große Künstler hinterließ auch an seinem Sohne Cephisodor einen Künstler, der dieser Abkunft würdig war. Er arbeitete unter andern das berühmte Ringerpaar, das zu Pergamus mit allgemeiner Hochachtung betrachtet wurde.

Ein zweyter berühmter Künstler der Epoche des schönen Styls war Scopas. Das Zeitalter dieses Künstlers hat Händel verursacht.

sacht. Seit der gelehrten Ausführung des H. H. Heyne wissen wir aber nun, daß wir ihm mit Zuverläßigkeit hier einen Platz anweisen. Scopas aus der Insel Paros arbeitete unter andern auch die östliche Seite an dem Grabmale des berühmten Mausolus Königs von Carien, das diesem seine Gemahlin Artemisia setzen ließ. Scopas war in Marmor so groß, als sein Vorgänger Praxiteles und verschiedene seiner Werke, selbst eine nackende Venus wurde der des Praxiteles vorgezogen. Plinius erwähnt noch mehrere Werke, die diesem Meister den Ruf des grossen Künstlers zuzogen. Dahin gehören seine Nereiden, oder Seegöttinnen, die auf Delphinen oder Seepferden saßen, die Tritonen und verschiedene Seethiere, außerdem noch ein kolossalischer Mars. Man schrieb ihm auch die Verfertigung der Gruppe Niobe zu; es ist aber sehr großem Zweifel unterworfen, ob diese Gruppe dieselbe ist, die wir noch zu Florenz bewundern. Winkelmanns Gründe, der sogar aus dem Styl für einen Scopas beweisen will, sind offenbar das Werk seiner Einbildung.

Mit beyden großen Künstlern verband sich der dritte Lysippus, dem das Alterthum das allge-

allgemeine Zeugniß giebt, daß er in seinen Werken, sie bestunden hauptsächlich in Bronzen, die Schönheit der Natur am nächsten gebracht habe. Alexander der Große gab daher diesem Künstler das ausschließende Recht, allein sein Bildniß in Erzt zu gießen. Lysipp war dabey zugleich einer der fleißigsten Künstler. Denn dürfen wir einer Nachricht des Plinius Glauben beymessen; so wissen wir, daß er auf sechshundert und zehn berühmte Bronzen hinterließ. Unter andern goß er ein und zwanzig Statuen zu Pferde von denjenigen, die im Gefechte am Fluße Granikus von Alexanders Garde geblieben waren. Diese Bildsäulen stunden nachher in der Stadt Dius in Macedonien. Der von dieser Landschaft benannte Römer Metellus aber ließ sie nach Rom bringen, und da auf dem von ihm erbaueten Porticus aufstellen. Gleichwohl waren dies nicht die einzigen berühmten Bronzen dieses Meisters: Er goß auch den tarantinischen Coloß; es war dieser ein Jupiter und ein Gewächs 40 Ellen hoch. Noch berühmter waren seine Juno von Samos, sein Apoxyomenos, die betrunkene Pfeiferin, der Sonnenwagen zu Rhodos und die Gelegenheit. Auf diese letztere

Bronze

Bronze besitzen wir annoch ein berühmtes altes Sinngedicht, aus dem wir sehen, wie hochgeachtet diese Bildsäule war, die der Sage nach mit der gedachten Juno noch im eilften Jahrhunderte zu Constantinopel stund. Der Apoxyomenos stellte einen Mann vor, der nach dem Ringen sich den bestäubten Körper mit der Badestriegel, einer Art von Schabeisen, reinigte. Wahrscheinlich machten die Wendungen des Körpers dabey diese Vorstellung zu einem angenehmen Gegenstand für die Kunst. Daher auch Mehrere ähnliche Statuen arbeiteten. Diese gegenwärtige stund hernach in den Bädern des Marcus Aprippa zu Rom. Der Kaiser Tiber nahm sie weg und setzte sie in seine Zimmer, aber das allgemeine Murren des Volks zwang ihn, sie wieder an ihre Stelle zu schaffen. Aus dem folgenden Zeitalter werden uns noch einige wenige berühmte Künstler genannt, die der alten Kunst Ehre machten. So ward, am Hofe des ersten Seleuciden zu Antiochien, Hermocles von Rhodus durch eine schöne Statue des Combabus berühmt. Die Alten legten in die Schönheit der verschnittenen Natur einen großen Werth. Unter Cäsarn verewigte einen gewissen Arcesilaus die Freundschaft, welche Lucull für diesen Künst-

ler hegte, und eine Venus, die ihm Cäsar, noch ehe er die letzte Hand anlegen konnte, hinwegnahm und aufstellte. Pasiteles und Zopyrus, der erste in Rom, der zweyte in Griechenland, wurden damals durch getriebene Arbeiten in Silber berühmt. Doch dies sind allerdings nur einzelne Trümmer der Geschichte der Kunst dieser Zeiten, die wir wünschen könnten. Das folgende Zeitalter stellt uns zwar noch verschiedene Namen berühmter Künstler auf; wir wissen aber eigentlich keine Werke von ihnen. Noch weniger, welche der heutigen Antiken ihnen zugehören.

Man hat zwar dem verdienten Winkelmann zu Folge häufig angenommen, daß mit dem Verluste der griechischen Freyheit bald hernach auch die wahre ächte Kunst sich verloren habe. Die Geschichte selbst aber sagt etwas anders. Denn Freyheit ist eigentlich nicht die Hebamme der Künste. Um Künste empor zu bringen, werden Wohlhabenheit, Prachtliebe und eine Neigung und Geschmack an den Künsten erfordert. Diese aber können weit öfterer an einem luxuriösen prächtigen Hofe angetroffen werden, als sie sich in den eigentlichen ächten Freystaaten, einer Schweiz, einem Arcadien antreffen lassen. Aber die Freyheit ist die eigentliche

gentliche Hebamme des Künstlerruhms. Dann schreibt die Geschichte, die diesen Ruhm gründet, weit wärmer, weit angelegener, wie von jedem großen Manne, so auch von dem großen Künstler. Sobald aber nur Einer und zwar dieser despotisch das Scepter führt: dann ist der Hof der einzige Gegenstand der Geschichte. Die wahre große Menschengeschichte verschwindet und schwindet, sagt unser vortreflicher Heyne, in eine eingeschränkte Hofgeschichte zusammen. Ganz war dies der Fall mit den spätern griechischen Künstlern, deren Werke die Höfe von Alexandrien, Pergamus, Antiochien und Rom verzierten. Das Daseyn, das blühende Daseyn der Künste in diesem Zeitalter läßt sich durchaus nicht läugnen. Schon die Folge von vortreflichen Künstlern, welche das nachherige Rom erhielt, beweist dieses Daseyn. Sind wir aber gezwungen, Beweise anzuführen, so können wir außer einigen Namen, die Plinius in seinen Künstlerepochen aufstellt, nichts vorbringen. Griechenland verlor in der Schlacht bey Chäronea seine Freyheit, das ist, unzähligen Zänkereyen der kleinen griechischen Freystaaten unter einander wurde durch Philippen von Macedonien ein Ende gemacht. Die Griechen schrieen allerdings sehr

darüber. Bald hernach verlor sich auch ihr Wohlstand; doch aus sehr verschiedenen Ursachen, zu denen wir theils den immer mehr unter ihnen einreißenden Luxus, theils die Kriege der Macedonier, und noch mehr die Einfälle der Gallier, angeben können. Jetzt noch dauerte dieser Wohlstand geraume Zeit fort; nur verloren sich die Schilderungen davon aus der Geschichte, die nun ihren einzigen Blick auf Griechenlands Beherrscher richtete, und darüber den kleinen Winkel der Erde selbst vergaß. Unter einem Alexander aber blühete die Kunst in ihrem höchsten Flor. Griechenland war noch immer die Mutter die sie groß zog. Wenn wir aber nur an den Höfen und in den Hauptstädten große Künstler auftreten sehen; so giebt es davon keine Ursache, als weil sie da am meisten bemerkt und am ersten in der Geschichte aufgeführt wurden. Die Höfe der Seleuciden, der Ptolemäer, der macedonischen Könige, und noch später die Höfe der großen Kunstbeförderer, der Attalier zu Pergamus, waren sehr glänzend, und die Kunst fand hier Achtung und Brod. In Griechenland selbst hatten alle die Vorfälle mit den Achäern und Aetolieren wenig Einfluß auf die Kunst. Griechenland blieb ihr Hauptsitz, bis Rom Grie-

chenland unterjochte und seine Künstler durch die vortreflichsten Belohnungen an sich zog. Ganz gewiß aber ist es, daß die griechische Kunst bis auf den Tod Augustens in vollem Flore war. Warum ich diese Epoche als das Ende des schönen Styls annehme? wird man zu wissen verlangen; hier sind meine Gründe. Bis auf diese Zeit erhielt sich der große freye Sinn, den wir an den Alten in allen ihren edlern Werken, die nicht Copien oder Compilationen sind, antreffen. Zwar waren ehemals in Macedonien, Syrien und Aegypten Despoten auf dem Throne gesessen. Ihre Herrschaft aber hatte sich immer außerhalb des Zirkels verbreitet, auf dem wir, als auf seinem eigenthümlichen Schauplatz, das alte Griechenland und Rom handeln sehen. Der Künstler, der an dem Hof dieser Despoten sein Glück machte, war größtentheils ein Ausländer, in dem freyen Griechenlande erzogen, und wendete sich, wenn er seinen Beutel genugsam bereichert hatte, auch meistentheils wieder dahin. Allein der Despotism, den Tiber nach dem Tode Augustens einführte, legte das ganze, bis dahin noch freye Griechenland und Italien in Fesseln. Jede Blüthe des Genies erlosch also, wie in Absicht der Dichter und Schriftsteller Roms

dies eine längst bemerkte, unläugbare Erfahrung ist. Doch läßt sich auch ein Gleiches von der Kunst behaupten. Ich glaube; nur starb diese eines langsamen Todes. Die Ursache liegt vielleicht darinnen, die Kunst der Griechen beruhete in Rücksicht mehrerer Dinge, die sie ausmachen, auf einer wohlbefestigtern Theorie, als alle schriftstellerische Werke des Genies niemals erhalten können. Die Regeln der so vortreflichen Zeichnung, des Ebenmaaßes, die meisterhafte Behandlung des Meisels — Dinge, die an einem großen Kunstwerke so unendlich vielen Antheil haben, waren sämtlich geordnet und festgesetzt. Diese Stücke konnten sich also nicht sogleich verlieren. Eben so berichtigt war das Studium der bereits vorhandenen, anerkannten großen Kunstwerke.

Wie ein Lysipp sich nach den Werken des Polycletus übte; so thaten dies Künstler von einem niedern Range ganz gewiß. Und nur eine flüchtige Betrachtung des Aechten in alten Kunstwerken belehrt uns, wie fleißig die Alten waren, einzeln von einander zu lernen. Diese Vorbilder, Vorbilder der vortreflichsten Art, sammelten sich insgesamt in Griechenland und von da aus in Rom. Der junge Künstler wuchs da in der Betrachtung der größten

Mei-

Meisterstücke seiner Kunst auf. Die einmal in Schwung gebrachte Maschine konnte also nicht sogleich stille stehen; und Rom behielt, auch unter seinen Compilatoren und Concipisten, gute Künstler — so lange sich nicht der ächte Geschmack an der Kunst gänzlich verlor; und so lange es noch Leute gab, die den Künstler zu bezahlen fähig waren. Daß beydes aber aufhörte, ward erst der Fall nach den Zeiten Marc Aurels. Auch läßt sich, wie Herr Hofrath Heyne sehr entscheidend erinnert, aus dem Styl und Vortreflichkeit der Arbeit eines Kunstwerks eigentlich auf sein Zeitalter nicht schließen. Denn es giebt in jedem Zeitalter Genies, die sich nach dem Muster und zur Vollkommenheit der besten Zeitalter bilden; und wiederum giebt es andere, die unter ihrem Zeitalter stehen bleiben. Wozu also die Festsetzung der Periode nach dem Tode Augusts? Einmal, weil ganz sicher und der Ordnung der Dinge gemäß, angenommen werden kann, daß von diesem Zeitalter an, das Künstlergenie immer seltner wurde. Denn da alle andere Werke des Geistes von diesem Zeitalter an immer geringhaltiger wurden, sollte nur in der Kunst das Genie Ausnahme gemacht haben? Oder wollen wir glauben, daß in einem Menschenal-

ter, wo Niemand weiter den Schwung eines Virgils zu erreichen fähig war, ohne in Schwulst und Bombast zu verfallen, nur es der Kunst geglückt habe, einen Zögling zu erziehen, der fähig war, die hohen Ideen zu erhalten und auszuführen, die einen Apollo in Belvedere beseelen? Dann setze ich diese Epoche auch darum an, weil, wie die Geschichte uns sattsam belehrt, von den Zeiten des Tibers an sich der falsche Geschmack in den Werken der Künste datirt. Zwar brach dieser nicht auf einmal ein. Er gieng von der ungeheuersten Pracht bis zu einer gewissen Seltenheit, von da bis zur Künsteley durch unmerkliche Stufen fort. Ward aber der Künstler nicht genöthiget ihr zu folgen, und war diese falsche Prachtliebe, dieses Gesuchte, diese Künsteley nicht der Untergang der Kunst? Damit aber, daß ich erwiesen zu haben glaubte, man müsse auch in der Kunst nach dem Tode Augustens eine Epoche statuiren, will ich den guten Geschmack, die schöne Kunst nicht auf Tage und Jahr abzäunen. Der verewigte Lessing kann immer noch Recht haben, wenn er die Bildner eines Laokoons unter die Zeiten der ersten Kaiser versetzt. Auch überzeugen mich Studium der Geschichte, Alterthümer und der Kunst immer

mehr, daß wir große Ursache haben, den größten Theil der noch heut zu Tage aufbehaltenen Antiken in das Zeitalter nach Augusten zu setzen. Nur wenn von den wirklichen Epochen der Kunst die Rede ist, müssen wir der Geschichte gemäß verfahren.

In das Zeitalter vor Augusten, ohnstreitig eines der glänzendsten der Kunst, da der reiche und große Römer den großen Künstler fürstlich, das ist, wie er noch nie bezahlt ward, bezahlte, in dieses Zeitalter sage ich, von Alexander bis August, hätten wir also das Beste und Erhabenste zu setzen, was sich von alter Kunst bis auf uns erhalten hat; jene Ideale, die Erstaunen erwecken, indem sie uns die höchste Ehrfurcht einflößen; jene großen und richtig selbst mit Verläugnung der Kunstregeln ausgeführten Ideen; jene neuen Anlagen, wo der Künstler eine ganz neue Bahn betrat, und indem er Gedanken und Ausführung vollkommen einander gleich seyn ließ, sein großes Genie zeigte. Ausnahmen kann es allerdings gegeben haben; und das, was uns der so tief sehende H. H. Heyne über die Epochen der Künstler beym Plinius gesagt hat, muß uns allerdings im Urtheile über einzelne Kunstwerke und ihre Zeitbestimmung schüchtern machen.

So viel aber werden wir doch, ohne irre zu gehen, behaupten können, daß uns allerdings aus jenem goldenen Zeitalter einzelne schöne Früchte übrig geblieben sind; wenn schon manches, das von alten Kunstwerken von den Zeiten des plumpen Mummius und seiner Zerstörung von Corinth an bis auf die letzten Kaiser aus Griechenland nach Rom geschaft wurde, dem Zahne der Zeit unterlag. Rom wurde ja nach und nach der allgemeine Sammelplatz aller griechischen Meisterstücke; sollten sich unter der großen Menge nicht einige vortrefliche Stücke der besten griechischen Kunst erhalten haben? Und sollten wir einen Apollo in Belvedere, eine mediceische Venus, eine Niobe, einen farnesischen Herkules, eine farnesische Flora u. s. a. m. nicht mit Grunde hier anführen dürfen? Uebrigens ist denn allerdings soviel gewiß, daß aus einzelnen Besonderheiten im Styl, aus einzelnen Fehlern der Zeichnung, aus einem, vielleicht fehlerhaft ergänzten Kostume, sich der richtige Schluß über das Zeitalter eines Kunstwerks bey weitem nicht machen läßt, den seit Winkelmann und vor ihm so viele gemacht haben. Auch die sogenannten Portraitköpfe und Büsten sind selten Beweise der Kunst eines gewissen Zeitalters. Am

aller-

allerwenigsten lassen sich Eigenheiten über die Kunst eines gewissen Zeitalters daraus abmerken, oder gar Gründe der Entscheidung darauf bauen. Denn einmal ist es gewiß, daß man gerade von den allerwenigsten Köpfen und Büsten den wahren Namen kennt. Die eingegrabenen Namen sind selten alt; und wären sie es auch, sind wir gewiß, daß Kopf und Büste zusammengehören, und nicht erst durch die Ergänzung es geworden sind? Dann weis man auch, daß schon in alten Zeiten häufiger Betrug bey dergleichen Aufschriften vorwaltete. Ein anderes Wiedererkennungszeichen sind Münzen. Diese liefern aber theils nur selten ungekrönte Köpfe, theils sind auch unter sich die Münzen in der Bildung ein und derselben Person abweichend. Noch mehr, wie schwer hält es nicht nach einem so kleinen Urbilde Aehnlichkeiten ausfindig zu machen. Diese Aehnlichkeit mußte aber schon durch das verschiedene Alter, noch ungleich mehr aber dadurch leiden, wenn etwan selbst der Künstler bey der Verfertigung seines Kopfs dem Ideale entgegen arbeitete. Eben so muß es auch natürlich zu Irrungen verführen, wenn wir vom Kopfputz, von der Kleidung und andern Außenwerken, Aehnlichkeiten abmerken wollen. Hängen diese Dinge

nicht oft von der Laune einer Stunde, oder ganz von einer Künstlergrille ab. Gleich unsicher ist auch das letzte Mittel, antike Köpfe und Büsten wieder erkennen zu wollen, das man von geschnittenen Steinen abgenommen hat. Nichts ist hier mehr zu befürchten als dieses, daß selbst der Stein nicht ächt ist. Denn wäre auch in der That der Kopf, den wir vor uns haben, ausgemacht der einen oder andern Person eigen, wer bürgt uns, daß er Copie ist; wer für die Kunst seines Verfertigers.

Auch die alten Namen der Künstler auf den Tronken, wenn wir schon wissen sollten, wo und zu welcher Zeit sie lebten, können für die Zeitbestimmung eines Kunstwerks nur wenig entscheiden. Denn auch sie haben bey der neuen Ergänzung viele Veränderungen erlitten. Und wäre auch dieses nicht, so weiß man, daß selbst darinnen das Alterthum sehr ungewiß war und oft nach größter Willkühr handelte. So gab es in Rom zu des Plinius Zeiten eine Bronze, den rasenden Herkules, von der allein drey verschiedene vornehme Römer die Stifter seyn wollten. Viele der Inschriften sind aber offenbar verfälscht und neu.

Aus alle dem sieht man, wie wenig sich über das Zeitalter unserer Antiken bestimmen

läßt;

läßt; und wie schal oft alle die mit antiquarischem Prunk ausgekramten Abhandlungen, oder durch einen auf die Folter gespannten Witz erzeugten Deklamationen sind, die wir über die Blüthe und den Flor der Kunst in einem gewissen Zeitalter vernehmen. Gleichwohl sprechen hier Antiquarier und Ciceronen oft mit den größten Dreistigkeiten und distinguiren die Perioden der Kunst nach den auf dem Nagel her erzählten Kennzeichen. Es ist diese Verwahrung noch eine der unwichtigsten. Ich werde aber bald noch wichtigere Warnungen zu ertheilen Gelegenheit haben. Und in der That unser vortrefflicher Heyne hat volle Wahrheit niedergeschrieben, wenn er glaubt, man könne für den jungen Künstler und Kunstliebhaber, den man zum Studium der Antike einführen will, nichts nützlicheres thun, als ihn gegen müßige Behauptungen vorsichtig zu machen.

Unter den Römern, die schon längst etruriſche Kunstwerke und Arbeiten aus Großgriechenland als eine Verzierung ihrer Tempel betrachtet hatten, fieng die Kunstliebhaberey seit den Zeiten ihrer Kriege in Griechenland und Macedonien an zu dämmern. Zugleich mit dieser Kunstliebhaberey war aber die Ausplün-

derung

derung Griechenlandes von den Schätzen seiner Kunst verbunden. Mummius, der so einfältig war, von den Schiffern Ersatz der ihnen anvertrauten Werke der Unsterblichkeit zu verlangen; Metellus Macedonicus, der Macedonien von seinen Kunstwerken beraubte, Marcus Scaurus, der alle Gemälde aus den Tempeln und öffentlichen Gebäuden der Stadt Sicyon hinwegführte, waren nur kleine Räuber gegen die folgenden. Sulla, durch dessen Beyspiel verführt, zuerst Privatleute ihre Gebäude und Wohnungen mit Kunstwerken zu verzieren anfiengen, plünderte die drey ersten Tempel in Griechenland, den Tempel des Apollo zu Delphi, des Aesculapius zu Epidaurus und des Jupiter zu Olympus rein aus; und führte die Bildsäulen daraus mit den ersten Künstlern der Griechen, die er habhaft werden konnte, nach Rom. Seit diesen Zeiten vereinigte sich unter den Römern mit der Kunstliebhaberey guter Geschmack. Cicero, Pompejus, Cäsar, Lucull u. a. waren Männer, die diesen feinen Geschmack besaßen und sich nicht allein begnügten das bereits Vorhandene zu rauben, sondern auch selbst die Talente neuer Künstler zu ermuntern. Gleichwohl hatte es der Römer noch zu des

Cice-

Cicero Zeiten nöthig, Künstler in Griechenland aufzusuchen. Die gute Bezahlung zog endlich diese selbst nach Rom. Dies geschah insonderheit durch Julius Cäsar, Augusten, Agrippen u. a. und seitdem wurden große Künstler in Griechenland seltener.

Doch genug über die Bildhauerkunst in der schönen und gefälligen Periode der Kunst. Wir müssen noch etwas von der Malere und Steinschneidekunst in dieser Periode beyfügen. Als Maler wurden in dieser Periode groß, Euphranor, Apelles, Aristides, Protogenes. Euphranor war zugleich Maler und Bildhauer. Unter andern malte er, wie uns Plinius erzählt, einen Paris, an dem das Alterthum vorzüglich das bewunderte, daß in dem Kopfe zugleich der Character des Schiedsrichters der Göttinnen, des Verführers der Helena und des Meuchelmörders vom Achill ausgedrückt war. Der große Sulzer hat dies unglaublich gefunden. Allein Herr von Ramdohr sahe in der Villa Negroni zu Rom einen Kopf, in dem der alte Künstler eben diesen Charakter eines verschmitzten Weichlings, hinterlistig im Siege über Männer und Weiber in das Gesicht des Paris zu legen verstanden hatte. Apelles war der Praxiteles seiner

Kunst;

Kunst; er zauberte das Ideal zur wahren Natur zurück, und die Alten, die so große Muster der Schönheit in Bildsäulen vor sich hatten, ermüdeten nicht bey seinem Lobe. Das Werk, welches ihm allein Unsterblichkeit erwerben konnte, war seine berühmte Venus Anadyomene, oder diese Göttin, wie sie aus dem Meere stieg, und mit beyden Händen ihr Haar abtrocknete. Dieses Werk der Unsterblichkeit stund auf der Insel Cos im Tempel des Aesculaps, und August stellte dasselbe nachher zu Rom im Tempel der Venus Genetrix auf. Apelles hatte sich durch seine Kunst so große Achtung erworben, daß er an dem Hofe des Königs Ptolemäus zu Alexandrien sich ungeladen zur Tafel einstellen durfte. Des Apelles große Zeitgenossen waren Aristides und Protogenes. Aristides studirte besonders den Ausdruck der Leidenschaften und und brachte es darinnen zu einer großen Stärke, die so weit gieng, daß man ihm selbst die Vernachläßigung des Colorits verzieh. Wie hochgeschätzt seine Gemälde waren, erhellt unter andern daraus, daß ihm sein Zeitgenoß, der Tyrann oder Beherrscher von Elate in Lokris, in einer Vorstellung einer Schlacht mit den Persern für jede Figur, deren das Gemälde

mälde hundert enthielt, eine Mine (nach unserm Gelde 50 Reichsthaler in Golde) bezahlte. Noch theurer bezahlte in der Folge der König Attalus den Kranken dieses Meisters, nämlich mit hundert Talenten oder hunderttausend Thalern. Der berühmte Bacchus dieses Meisters, der zu Corinth stund, war nach dem Plinius das erste griechische Gemälde, welches nach Rom geschaft wurde. Protogenes lebte etwas spater. Das Hauptwerk von ihm war ein ruhender Satyr, Anapavamenos genannt, der mit einer Flöte in der Hand in der sorgenlosesten Stellung an einer Säule ruhete. Wie allgemein die Achtung dieses Künstlers war, läßt sich auch aus dem schließen, daß er, als Demetrius die Stadt Rhodus belagerte, ungestört in den Vorstädten derselben fortarbeiten durfte. Apelles tadelte an diesem seinen großen Zeitgenossen hauptsächlich die allzu große Genauigkeit und den verschwenderischen Fleiß, den er auf dieselben wendete. Er wüßte nicht, sagte er, wenn er aufhören sollte, nachzubessern. Folgende Maler, doch eines ungewissen Zeitalters, waren Pausias, vor dessen sitzender, mit einem Blumenkranze abgebildeter Glycere der reiche Römer Lucull eine bloße Copie mit

zwey Talenten, oder zweytausend Thalern im Golde bezahlte; ferner Cydias, dessen Argonauten für 15000 Thaler unseres Geldes Hortensius an sich kaufte; ingleichen Antiphilus. Von diesem war insonderheit ein Satyr berühmt, der eine Pantherhaut umgeworfen hatte, und das Auge so trug, als ob er weit vor sich hinsehen wolle, indem er nämlich die Hand über das Auge hielt. Sehr berühmt war auch das Gemälde eines gewissen Apollodorus, welches den vom Blitze getroffenen Ajax vorstellte. Es gehörte dasselbe unter die vornehmsten Kunstwerke, welche die durch die Attalier mit so vielen Kunstwerken verzierte Stadt Pergamus aufwies. Noch lebte zu Cäsars Zeiten ein grosser Maler mit Namen Timomachus, dessen beyde Gemälde Ajax und Medea Julius Cäsar mit achzig Talenten, also mit mehr als 80,000 Thalern unseres Geldes, bezahlte. Wir sehen aus dem, was bis hieher angeführt worden ist, daß sich die damalige Malerey vornämlich im heroischen Fache übte. Plinius nennt uns aber auch noch eine ganze Reihe von Malern, die sich in Landschaften, Cabinetsstücken und Scenen aus dem gemeinen Leben groß machten; zum Beweise, daß die

alte

alte Malerey in alle Theile der unsrigen über-
gieng.

Unter den berühmten Steinschneidern dieser Periode, vom Alexander bis auf August, würde es leicht seyn eine zahlreiche Menge Namen zu nennen. Der erste zu Alexanders Zeiten, dem es auch dieser mächtige Sieger allein erlauben wollte, seinen Kopf in Stein zu schneiden, war Pyrgoteles. Man hat sich in neuern Zeiten ordentlich gedrungen, Werke von ihm zu besitzen. Mehrere Cabinetter zeigen Steine mit dem Namen und von der Arbeit dieses Künstlers. Die Critik hat aber schon längst gegen mehrere derselben das Urtheil ausgesprochen, und wenn auch nicht das Alterthum der Steine, doch das Alterthum der Aufschriften verdächtig zu machen gewußt. Unter den übrigen Steinen dieses Namens ist besonders der sogenannte le Cachet de Michel Ange bekannt, der sich in dem königlichen französischen Cabinet zu Paris befindet. Er stellt auf einem sehr kleinen Carneol ein Fest, nach einigen die Erziehung des Bacchus, mit meisterhafter Kunst und Feinheit vor. Den heutigen Namen hat er von dem berühmten Künstler Mich. Angelo Bounarota, der ihn für 800 Thaler kaufte, und

sich desselben zu seinem Siegelringe bediente. Für die Behauptung, er sey ein Werk des Pyrgoteles, fehlt es freylich an Beweisen. Später als dieser Künstler machten sich in der Kunst Steine zu schneiden, Apollonides und Kronius, unter der Regierung des Augustus aber besonders Dioscorides und Solon, berühmt. Dioscorides schnitt unter andern den Kopf des Augustus, den sich seine Nachfolger als ihren gewöhnlichen Siegelring zu bedienen pflegten. Man zeigt noch jetzt Köpfe des Augustus, Mäcenas, Diomedes und Herkules, die mit dem Namen dieses Meisters bezeichnet sind. Da aber schon in alten Zeiten mit dergleichen Aufschriften Betrügereyen vorgegangen und noch öfterer in neuern Zeiten wiederhohlet worden sind: so kann man allerdings gegen dergleichen Vorgebungen nicht vorsichtig genug seyn. Im Grunde dienen sie auch blos diese Steine kostbar zu machen. Denn, wenn anders nur der Werth der Arbeit an einem Steine entschieden ist, was schadet es, wenn wir auch ungewiß bleiben, wer eigentlich sein Künstler war?

Vom Kayser August und dem Tode desselben bis zum Tode des Kaysers Marcus Aurelius, welcher im Jahre 179 der christlichen

Zeitrechnung erfolgte, setze ich das allmäliche Absterben der griechischen Kunst. Ich habe mich bereits erklärt, was man darunter zu verstehen habe, nicht sowohl ein Aufhören der theoretischen und practischen Theile der Kunst, als vielmehr ein allmäliches Verschwinden ihres dichterischen Geistes. Denn in der That finden sich aus diesem Zeitalter noch unbezweifelt schöne Werke der Kunst. Das einzige, was man in diesen, dem Zeitalter zuverläßig zugehörigen Kunstwerken vermißt, ist Mangel an Erfindung. Auch erblickt man nicht selten einen gewissen schielenden Geschmack. Wir wollen die Regierungsjahre der verschiedenen Kayser in Rücksicht der Kunst verfolgen. Wir werden aber dabey mehr auf die erwiesenen Data, als auf zweifelhafte Kunstwerke sehen.

Daß unter einem Tiber der Künstler nur selten vom Hofe geschätzt und belohnt wurde, er müßte sich denn herabgelassen haben, gegen die Ehrbarkeit aller seiner Vorfahren den unmenschlichen Wollüsten dieses Kayserß zu fröhnen, ist ausgemacht. Allein Winkelmann treibt offenbar die Sache zu weit, wenn er daraus einen gänzlichen Stillstand der Kunst während der langen Regierung dieses Kayserß

zu folgern scheint. Ueberhaupt belehrt uns die Geschichte, daß die Tyranney der Despoten der Welt selten nur gegen alle Theile ihrer Länder wüthet. Sie betrift immer und hauptsächlich nur die Großen, wie überhaupt diejenigen, die sich in die Kabale des Hofes einflechten und durch sie entweder triumphiren, oder gestürzt werden. Dies war auch ganz der Fall bey der Herrschaft und Grousamkeit der Wüthrige unter den ersten Römischen Kayfern. Der Römische Adel ward durch sie entvölkert, fast täglich wuchsen um den Despoten her Große wie Schwämme auf, und wurden wieder von ihnen zertreten. Das Volk aber litt von ihnen nur selten und befand sich im Grunde bey der Regierung der Calligula's und Neronen sehr wohl. So lebt man in den Staaten der Oschmannen größtentheils ruhig und sicher, indeß die Sultane mit den Köpfen ihrer Veziers und Bassen spielen. Eben diese Ruhe und Sicherheit genoß auch unter dem Tiberius mancher große Römer, der sich nur von den Cabalen des Hofes zurückgezogen hatte. Unter diesen Großen waren noch viele ungeheuer reich und widmeten einen Theil ihrer Reichthümer der Kunst, die, wo sie reichlich Brod findet, sich immer erhält und gedeihet. Wir bleiben

also in Absicht der berühmten Kunstwerke aus diesem Zeitalter in der vorigen Unwissenheit. Denn das, worüber wir sicher urtheilen können, ist von wenigem Belange. Es läßt sich aber auch von daher nur wenig folgern. Dahin gehört eine viereckigte Base auf dem Markte von Pozzuoli (dem ehemaligen Puteoli), die dem Kayser Tiberius aus Dankbarkeit von vierzehn Städten in Asien errichtet wurde, die im Erdbeben sehr gelitten hatten, und welche Tiberius wieder hatte erbauen lassen. Man wählte diesen Ort, weil der Kayser aus Capreä öfterer hieher, als nach Rom kam. Die Figuren der Städte sind symbolisch darauf vorgestellt, und eine untergesetzte Inschrift belehrt über die Namen. Die Arbeit ist aber in der That von keinem außerordentlichen Werthe, vielleicht auch nicht von dem besten Künstler. Schon mehrern Zweifeln unterworfen sind die berühmten Kunstwerke, welche den Germanicus zum Gegenstande haben. Die Bildsäule in Versailles, der man den Namen Germanicus giebt, hat, so viel man weiß, einen fremden Kopf und wird damit ganz unsicher. Mit eben so weniger Gewißheit kann man behaupten, daß die schönen Köpfe dieses angebeteten Prinzen ihm zugehören. Der Na-

me des Künstlers Cleomenes, der am Tronke der Bildsaule steht, beweist auch hier nichts. Eben dieses Künstlers Name steht auch am Tronke der Bildsäule der mediceischen Venus, und ist wie man weiß, da unächt. Ueberhaupt scheint der Name dieses Künstlers oft gemißbraucht worden zu seyn. Denn man findet noch mehrere vorgebliche Werke von ihm. Doch wie gesagt, dies beweist nichts für und nichts wider das Zeitalter des Tiberius.

Sein Nachfolger Cajus Caligula genannt, schien sich mehr für die Kunst zu interessiren. Doch auch bey dieser Vorliebe bewies er sich als den Rasenden, den er in allen seinen Unternehmungen zeigte. Er plünderte die Tempel von Griechenland um seine Lusthäuser zu verschönern; und der berühmte Jupiter des Phidias zu Olympus entgieng dem ähnlichen Schicksale nach Rom gebracht zu werden, nur durch das Vorgeben der Bauverständigen, die Bildsäule werde bey dieser Transportation zertrümmert werden. Unter der Menge von griechischen Kunstwerken, die dieser Kayser nach Rom schafte, ist uns nur die Geschichte des thespischen Cupido bekannt geworden, die aber sein Nachfolger Claudius den Thespiern wieder zurück gab. Uebrigens wüthete

Cali-

Caligula auch gegen die Bildsäulen und schmückte die Statuen der ersten Götter mit seinem Kopfe. Wahrscheinlich wurden nach seinem Tode seine Landhäuser durch die Lieblinge des folgenden Kayſers und seine Gemahlinnen stark geplündert. Die sallustischen Gärten in der Nähe der heutigen Villa Ludovisi wurden seit diesen Kayserinnen ein Lieblingsaufenthalt des Hofes. Es läßt sich also auch von da aus die ungeheure Menge der Statuen erklären, die daselbst ausgegraben worden sind und noch ausgegraben werden.

Claudius schadete der Kunst weniger als sein Vorgänger und beförderte dieselbe eben so wenig. Allein alles sagt uns, daß sie unter ihm bey demselben Flore blieb. Denn noch immer gab es Reichthum und Geschmack unter den großen Römern.

Nero, der nach dem Claudius die Regierung antrat, war in Absicht der Kunst ein zweyter Caligula. Auch er plünderte Griechenland von neuem aus. Rom ward nun gewissermaßen die Kunstgallerie der Griechen. Doch dies eben nicht zum Vortheile der Kunst selbst. Denn die schönsten Werke des Alterthums litten offenbar bey dieser Transportation; sie mochten nun in die Hände der Kay-

ser, oder Privatleute kommen. Statt daß sie vorher einen ruhigen und bequemen Sitz hatten, von ganzen Städten und Ländern, als ihr größter Schatz, bewahret und von den Fremden bewundert wurden; wanderten sie nun alle Augenblicke nach der Willkühr der Kayser und Privatleute; mußten oft der Grille neuer Besitzer weichen, litten oft durch dieselben Beschädigungen, ja auch offenbare Verletzungen — und wurden unter der ungeheuern Menge nicht selten übersehen. Es erfolgten die nachherigen großen Brände von Rom unter dem Nero und Vitellius; und wir können hier mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß in denselben viele hunderte der vortrefflichsten Werke des Alterthums zu Grunde giengen, die auf ihrem ersten Platze dieses Schicksal vielleicht nie würden erfahren haben. Man setze hinzu, daß oft die Wuth der Soldaten nach der Ermordung des Kayfers sich auch an seinen Lieblingsplätzen vergieng. Zum Beweise, wie sehr bey alle dem oft die besten alten Kunstwerke litten, findet man noch jetzt verschiedene uralte Ergänzungen und Spuren davon. Noch unsinniger war der Gebrauch, den andere Besitzer dem Beyspiele eines Caligula gemäß, von den erhaltenen Kunstwerken machten, daß sie

den alten Bildsäulen neue Köpfe von sich oder andern mit ihnen verwandten Personen aufpfropften. Ein neuer ungleich merkwürdigerer Umstand für die Kunst unter dem Kayser Nero ward der Brand, den er der höchsten Wahrscheinlichkeit nach für Rom veranstaltete. Ueber die Hälfte der Stadt Rom ward dabey in die Asche gelegt; und gieng nun nach des Kayfers Willen mit verneueter Pracht aus ihren Ruinen hervor. Nero selbst bauete seinen goldenen Pallast mit der unsinnigsten Verschwendung und erweckte damit die Neigung zu prächtigen Bauen unter den Römern, die erst mit der gänzlichen Erschöpfung ihrer Cassen unter ihnen ausstarb. Die Kunst bekam dabey alle Hände voll zu thun, und diese Baue schienen sie gleichsam aus dem Schlummer zu erwecken, in welchen sie gefallen zu seyn schien. Doch Uebermaß schadet jederzeit: so ward auch diese neue Ermunterung der Kunst in vielen Stücken nachtheilig. Der Römer konnte nach dem Beyspiele des Kayfers nicht Pracht genug haben. Es scheint also damals bereits der falsche und fremde Geschmack eingebrochen zu seyn, den man in vielen Werken des aufgegrabenen Herculans erblickt. Vergoldungen von Bronzen, ja selbst

von

von Marmorbildsäulen, das Anstreichen der letztern mit bunten Farben, Statuen von buntem und fleckigtem Marmor, dergleichen insonderheit die Büste der Poppäa aus diesem Zeitalter liefert, insgesammt Ausschweifungen, welche die alte ächte Kunst weder kannte noch liebte. So glaube ich auch, daß eine große Menge der Köpfe, Büsten und Statuen von Porphyr und Basalt, die der vortrefliche Winkelmann so gern aus Aegypten und den Zeiten der Ptolemäer herleiten möchte, damals seinen Ursprung nahm. Weit gefehlt, daß man hieraus folgern könnte, auch die Kunst sey in ihren theoretischen und practischen Theilen hiermit gesunken. Nein dies nicht; vielmehr erzählt uns Plinius, daß man eben damals bey der Geschwindigkeit, mit welcher alles getrieben wurde, neue Handgriffe in Behandlung der Marmor und Steinarten entdeckte; und läßt es sich sehr stark muthmaßen, daß ein grosser Theil unserer schönen Antike sich aus diesem Zeitalter datirt, so scheint auch der poetische Theil der Kunst jetzt noch wenig verloren zu haben. Sudeley und Mangel an Feile und Vollendung mußte aber auf diesem Wege allerdings erzeugt werden. Und wäre auch dies jetzt noch nicht geschehen; so war doch jene

Künsteley der erste Schritt dazu. Nach dem Vorbilde des nun so sehr verschönerten Roms suchten sich aber auch nun andere Städte in Italien zu verschönern. Vielleicht hatte mancher große Römer dahin seinen Aufenthalt genommen. So erlebten denn auch die Landstädte von Rom, besonders die Städte des wollüstigen Campaniens, ein Lieblingsaufenthalt der Römer, prächtige Palläste und Kunstverschönerungen. Auf diese Art ohngefähr läßt es sich erklären, wie die Kunst in drey so mittelmäßigen Städten als Herculanum, Pompeji und Stabiä waren, so viele ihrer Schätze aufhäufen konnte, als man daraus aufgegraben hat. Kunstliebe paarte sich nämlich von nun an in dem Römer mit der Neigung zur Pracht. Es gehörte zum guten Ton und zur anständigen Art zu leben, daß man auf seinen Willen, in seinen Palläsien, Zimmern, Speisesälen u. s. f. Kunstwerke von den besten Meistern aufzuweisen hatte. Die Bildsäulen und Kunstwerke wurden als Hauptartikel einer Erbschaft angeführt, und überhaupt damit der mannichfaltigste Prunk getrieben. Diese Einrichtung erniedrigte allerdings die Kunst zu einer bloßen Magd des Luxus, und gab zugleich manchen Sudlern Gele-

gen-

genheit, ihre elenden Geburten auf eine gute Art an den Mann zu bringen. Damals also ohngefähr fieng man an, die Namen großer Meister zu misbrauchen und auf mittelmäßige Werke zu setzen. Denn damals entspann sich zuerst der Antikenhandel, der noch jetzt in Rom mit überwiegendem Gewinne, aber zahllosen Betrügereyen, getrieben wird.

Daß die meisten Werke, die man unter bestimmten Namen aus dem Zeitalter des Nero aufweist, ungewiß sind, erinnere ich nicht weiter. Dahin gehören insonderheit so viele Köpfe, Büsten und Bildsäulen des Seneca, von denen es nun bekannt ist, daß sie diesem nichts angehen. Die Geschichte dieser Benennung ist aber ohngefähr folgende. Seneca und seine schielenden Grundsätze gefielen von jeher den christlichen Lehrern, und dieser Mann wurde unter ihnen hochgeschätzt, da andere ungleich wichtigere Schriftsteller in Vergessenheit lagen. Als man nun wieder anfieng, antike Bildsäulen, Köpfe u. s. f. zu ordnen, zu ergänzen, wußte der armselige Antiquarius, den man dabey zu Rathe zog, sobald er das Bild eines Mannes mit philosophischer Miene vor sich sah, keinen Philosophen des Alterthums zu nennen, der seiner Meynung nach eher die Ehre verdiente,

diente, durch Kunstwerke verewigt zu werden, als diesen Seneca, und unzählige Antiken erhielten diesen Namen. Ueberhaupt ist es eine bekannte Sache, daß der Beschauer der Antiken durch die alten antiquarischen Benennungen sich nicht irre machen lassen müsse. Es ist seit Winkelmanns Zeiten erwiesen genug, wie unsicher die Agrippinen, Floren, Cleopatren, Pyrrhus und Ptolemäer sind, die man in den Cabinettern aufzeigt. Doch auch die neuern Benennungen sind größtentheils nicht viel sicherer. Auch hier gilt die allgemeine Regel, der Künstler und Kunstliebhaber müsse so viel möglich unbefangen und ohne irgend ein Vorurtheil gelten zu lassen, die alten Kunstwerke sehen. Noch dürfen wir aus den Zeiten des Nero auch diese Bemerkung nicht übergehen, daß dieser Kaiser unter andern auch die alte Stadt Antium seinen ehemaligen Geburtsort, das heutige Porto d'Anzio, sehr verschönerte. Es lassen sich noch jetzt an diesem Orte sehr reichhaltige Trümmer schöner Gebäude entdecken, und die Geschichte der Kunst neuerer Zeiten erzählt uns, daß unter andern berühmten Bildsäulen insonderheit das so außerordentlich kostbare Denkmal der alten Kunst, der Apollo in Belvedere und der sogenannte borghesi-

ghesische Fechter daselbst aufgegraben worden sind. Es hat aber großen Anschein, daß das erstgedachte Meisterstück mit unter denen war, die Nero aus Griechenland, und zwar aus dem Tempel zu Delphi entführte. Einzelne Zweige der alten Kunst scheinen auch damals bereits ansehnlich verfallen zu seyn. Von der Kunst Bronzen zu gießen, sagt es uns Plinius gewiß, eben so von der Malerey. Bey der ersten Angabe beruft sich Plinius selbst auf den Coloß des Nero, den ein gewisser Zenodorus, ein sonst berühmter Bildhauer, zu verfertigen unternommen habe. Der Guß habe dabey durchaus nicht gelingen wollen. Winkelmann führt diese Nachricht ohne weitere Prüfung an. Man könnte aber dabey die Frage aufwerfen, ob nicht vielleicht die ungeheure Größe dieser Statue an dem Mißlingen des Gusses derselben die erste Ursache war. Alle Bronzen, bey denen man den Guß der einzelnen Theile und die nachher geschehene Zusammenfügung mit Nägeln und innern Verbindungen, als Schwalbenschwänzen und dergleichen, erblickt, sind doch wohl nicht blos aus diesem Zeitalter.

Wir gehen nun zu den Zeiten nach dem Tode des Kaisers Nero über. Nach den greulichsten Verwü-

Verwüstungen, die Rom und seine Kunstwerke durch die siegreiche Wuth eines barbarischen Heeres erfuhren, bestieg Vespasian den Thron. So haushältig dieser Kaiser war, that er doch hin und wieder verschiedenes für die Kunst. Die Neigung der Römer zu prächtigen Bauen hatte auch ihn eingenommen. Doch glich sie nicht den unsinnigen Planen eines Nero, der jeden Ort, wohin er sah, verschönern wollte. Vespasian wählte einen Theil von Rom, den nordöstlichen, den er besonders durch schöne Gebäude zu verzieren suchte. Dabey führte er die Gewohnheit ein, Sammlungen von Kunstwerken an diesen verschönerten Orten anzulegen, die nach ihm viele Kaiser beybehielten. Er bauete unter andern am Ende des heiliges Weges den berühmten Friedenstempel, den er gleichsam zu einer Schatzkammer der Künste und Wissenschaften bestimmte. Es enthielt dieser Tempel nicht allein eine ansehnliche Bibliothek, sondern auch eine Sammlung der vortreflichsten alten Gemälde und Bildsäulen, die Nero und seine Vorgänger aus Griechenland entführt hatten. Der verdiente Winkelmann glaubte, diese Sammlung von Gemälden sey in den obern Sälen des Tempels aufgestellt gewesen, zu denen man durch

eine noch jetzt erhaltene Wendeltreppe emporgestiegen sey. Allein diese Vermuthung läuft gegen die Gewohnheit des gesamten Alterthums. Nicht in obern Sälen, sondern in den Vor- und Nebengebäuden der Tempel, in den Atrien und Portikus derselben wurden dergleichen Sammlungen angelegt; wie dies auch in den Häusern geschah. Doch gerade diese Sammlung diente den meisten hier aufbehaltenen Schätzen zum Untergange. Denn unter dem Kaiser Commodus brannte dieser kostbare Tempel gänzlich ab. Außer dem legte der Kaiser noch an mehrern Plätzen dieser Gegend vortrefliche Gebäude an; wie denn die an diese stoßenden berühmten sallustischen Gärten ein Lieblingsaufenthalt von ihm waren. Nur möchte ich daraus nicht folgern, daß die vielen in diesen Gärten ausgegrabenen Kunstschätze, allein und vornämlich vom Vespasian in diese Gegenden gebracht worden wären. Vom Lucull an sammelten Sallustius und nach ihm mehrere Kaiser und Kaiserinnen für diesen Lieblingsaufenthalt.

Die Kunstliebe des Vaters erbte auch auf seine Söhne, die beyden Kaiser, Titus und Domitian; doch in beyden ihrem Character gemäß. Der sanfte gütige Titus ließ auch die

Künste

Künste diese Denkungsart fühlen. Er machte sein Haus zu einer Sammlung der vortreflichsten Kunstsachen, und ermunterte den Künstler, indem er neue Werke gut bezahlte. Der so gerühmte Laocoon stund in seinen Zimmern; und Rom erhielt von ihm das weitläuftigste Amphitheater, das es noch bis hieher besessen hatte. Die Menge aber von alten Kunstwerken, welche in der Nähe der von ihm verschönerten Plätze, den Bädern, dem Pallaste und Markte dieses Kaisers ausgegraben worden sind, und die vielen Copien unter diesen, beweisen, wie fleißig und wie ermunternd für den Künstler er sammelte. Für uns ist seine kurze Regierung auch durch den Untergang der nun aufgegrabenen Städte Herculanum, Stabiä und Pompeji, die der Vesuv begrub, eine äußerst denkwürdige Periode.

Domitian besaß nicht die stille, ruhige Gemüthsart. Auf den Thron der Welt erhoben, hielt er sich nichts mehr für unmöglich. Er bauete mit der Pracht und Verschwendung eines Nero, doch wie es scheint, mit mehrerm Geschmack; das Capitol, das Marsfeld, der viminalische Berg, waren Gegenden, die er besonders mit Prachtgebäuden verschönerte. Im Ganzen sind aber diese Gegenden für die Samm-

ler von Antiken nie sonderlich ergiebig gewesen. Man könnte hieraus muthmaßen, Domitian sey mehr für die Baukunst als für die übrigen bildenden Künste gewesen; oder er habe in diesen mehr für neue Werke als für die Sammlung der alten gesorgt. Gleichwohl waren diese Künste noch damals zu verschwistert, und die Gewohnheit, seine Gebäude mit alten und neuern Werken der Bildhauerkunst zu verschönern, noch zu gangbar, als daß uns diese Antwort befriedigen könnte. Es giebt aber eine andere Entwickelung dieses Räthsels, die spätern Kayser plünderten oft die Kunstschätze ihrer Vorfahren aus. Hier stund ihnen nichts so sehr im Wege, als die Achtung, in welcher sich das Andenken an irgend einen der römischen Monarchen erhielt. Ein Diokletian, ein Sever, ein Heliogabal durfte es also weit leichter wagen, die Gallerien und Gebäude eines Domitians auszuplündern, als ein Gleiches mit dem Hause eines Titus zu thun, von welchem genannt und mit dem verglichen zu werden er stolz seyn mußte. Bringen wir nun die allgemeine Verachtung und den Haß in Anschlag, den das Andenken an den Domitian nach seinem Tode fand, so fällt es uns in der That nicht schwer, die Leere an alten Kunstwer-

ken uns in den Gegenden zu erklären, in denen Domitian bauete, und die kein anderer seiner Nachfolger zu seinen Bauen erkieſste. Noch eine Anmerkung dürfen wir nicht vergessen, daß nämlich die Menge goldener und silberner Bildsäulen, welche Domitian sich errichten ließ, uns sagen, die Kunst habe bereits damals die nachtheilige Wendung erhalten, daß man mehr auf den Stoff, in dem sie arbeitete, als auf die Güte der Arbeit sah.

Doch noch lange erhielt sich gute Kunst in Rom. Sie beförderten insonderheit die ersten Nachfolger des Domitians, ein Nerva, Trajan und Hadrian. Alle drey ließen schöne und prachtvolle Gebäude aufführen. Nerva bauete am Fuße des quirinalischen Berges sein so schönes Forum, von dessen Pracht wir noch durch die Trümmer seines Porticus überzeugt werden. Trajan hinterließ uns in der ihm zu Ehren errichteten sogenannten trajanischen Säule ein Denkmal, wie groß noch zu seinen Zeiten die Fertigkeit der Hand, die Kenntniß des Künstlers in der Zeichnung und in der Bearbeitnng des Marmors war. Die überaus große Verschiedenheit im physiognomischen Ausdrucke, die Schönheit der Stellung ist an diesem Kunstwerke schon längst von Ken-

nern bewundert worden. Allein eben dieselben sagen uns auch, daß alles, was nicht menschliche Form und Gewand ist, ohne den mindesten Schein von Wahrheit dasteht, und daß im Ganzen sowohl der Styl, als die Anlage allerdings sattsame Beweise von der bereits gesunkenen Kunst liefert.

Sie in etwas wieder aufzurichten, und ihr gleichsam den letzten Schimmer ihrer Größe zu entlocken, scheint in der That Hadrian, Trajans Nachfolger, sich zur Absicht gemacht zu haben. Ob er aber, wie der gute Winkelmann will, dabey so methodisch zu Werke gieng, daß er die Kunst gleichsam aus ihrem ersten Anfange wieder zu erwecken suchte, möchte ich doch zweifeln. So wie es mir überhaupt scheint, daß man mit den Bemerkungen über die Kunst unter diesem Kayser etwas zu voreilig zu Werke gegangen sey. So viel ist gewiß, dieser Kayser reiste viel. Griechenland, Asien und Aegypten waren seine Lieblingsaufenthalte. Er ermunterte in allen diesen Ländern die Kunst, nahm sie in Schutz und beförderte sie mächtig. Das Ende seines unruhigen Lebens beschloß er auf einer Villa bey Tibur, wie uns die Alten bemerken lassen, als ein alter Diener der Wollüste. Diese Villa

ist

ist für die neuern Auffammler alter Kunstwerke eine reichhaltige Schatzkammer geworden. Insonderheit hat man da sehr viele Werke des ägyptischen Styls gefunden. Sie theilen sich besonders in drey Classen. Ein Theil zeigt uns ganz alte ägyptische Kunstwerke, ganz in dem rohen Tempelstyl, nach dem dieselben bearbeitet wurden. Ein zweyter stellt uns Kunstwerke dar, in denen der Grieche die Vorstellungsarten religiöser ägyptischer Ideen in die ihm eigene schöne Natur umwandelte. Unter diesem zweyten läßt sich wiederum ein doppelter Unterschied festsetzen, nachdem sich nämlich der griechische Künstler mehr oder weniger zu der hieroglyphischen Allegorie der Aegypter bequemte. Einige nämlich paßten ihre Arbeiten dieser Allegorie an; andere haben die Fesseln ganz abgeworfen. Der reine ägyptische Styl, oder die Kunstwerke der erſten Art gehören nun eigentlich gar nicht für uns. Hier ist die höchste Stufe Ueberwindung der Schwierigkeiten, die der Stein, man wählte die härtesten Arten desselben, dem Künstler entgegen stellte. Man bewundert nur den Handwerker; von Schönheit aber zeigt sich keine Spur. Wahrheit ist kaum in einzelnen Theilen beobachtet. Ueberhaupt scheint der Künstler nur für die Tempel

und religiöse Verehrung gearbeitet zu haben. Es sind also hieroglyphische Allegorien, sonderbare Ungestalten und allegorische Ungeheuer der größte Theil dessen, was er uns giebt; oder steigt er in die Classe der Menschen herab, so erscheinen diese in einem sonderbaren Costum, und in einer Schönheit, mit welcher sich unsere Begriffe von dieser Eigenschaft durchaus nicht vereinigen lassen. In der Ausführung selbst erblicken wir, daß der ägyptische Künstler von weit andern Grundsätzen ausgieng, als der griechische. Alles verräth den rohen Styl, die ersten Anfänge der Kunst, bey denen man stehen blieb, weil man es sich nicht einfallen ließ, nach Art des Griechen diese ersten Versuche durch das Senkbley und Winkelmaaß zu ordnen. Alle alte ägyptische Werke behaupten daher das Ansehen misrathener Nachahmungen wirklicher Geschöpfe, in der Art, als etwa unsere Kinder etwas nachzuformen pflegen. Steif und gezwungen sind die Stellungen, unrichtig die Zeichnungen in den Extremitäten, und schlecht die Verhältnisse der Gliedmaaßen gegen einander, so wie der Theile zu dem Ganzen. Hierzu kommt eine diesen Figuren ganz eigene Physiognomie, länglichte in den Winkeln hinaufgezerrte Augenlieder, platte und

große

große Stirnen, hohe Backenknochen, geplätschte, zuweilen eingebogene Nasen, ein zurückweichendes kleines Kinn, hochliegende, durch den Schleyer gepreßte Ohren, große Brüste, schlauchartige Aerme, platte Füße mit langen Zehen und schmale Lenden. Die Bekleidung ist dabey auf eine sonderbare Art, größtentheils nur am Rande, wo sie sich vom Fleische trennt, angegeben. Daher zeigen sie Ringe um die Knöchel der Gelenke an Füßen und Händen, und auf den Brüsten eingeschnittene Strahlen, zuweilen, doch seltener strippenartige Falten an. Alles dies war freylich dem Griechen, der sich an die Bearbeitung ägyptischer Idole machte, nicht angemessen; mußte er sich auch schon bequemern der Allegorie in der Gestalt selbst zu folgen, so wich er doch gewiß in allen den Besonderheiten ab, die eigentlich nicht zur Allegorie und zur Darstellung des Idols gehören. Dies sind die Werke der zweyten Classe. Hier zeigt die Idee Barbarey, die Ausführung Cultur an. Wir stoßen noch hier auf dieselben steifen Stellungen, auf die leere, unbedeutende Miene und Gebährde, auf die hieroglyphische, sonderbare Zusammensetzung von Mensch und Thier, die uns dort beleidigte. Dafür aber hält uns die

Regelmäßigkeit der Zeichnung, die schöne Wahl der Formen, die idealische Physiognomie, und die Weichheit in der Behandlung, wie der gute Wurf und die richtige Andeutung der Gewänder und das genaue Ebenmaas, in dem das Ganze steht, wiederum schadlos. Endlich die letzte Classe wirft auch diese noch übrigen Unbehülflichkeiten gänzlich ab. Die steife Stellung wird fester Antritt, die unbedeutende Miene erhält Ausdruck, und das Anzeichen des ägyptischen Idols verwandelt sich in ein Attribut, so, daß die sonderbare ägyptische Kleidung das einzige Merkmal wird, daß ein ägyptisches Original zum Grunde liegt.

Von allen diesen Werken sammlete man in der berühmten Villa Adrians zu Tivoli. Nichts war aber übereilter als der Schluß, daß diese Werke zu der damaligen Zeit gerade ihren Ursprung genommen haben müssen. Von den Werken der ersten Classe ist es gewiß, daß hier Hadrian nur den Sammler machte. Kann aber derselbe Fall es nicht auch mit den daselbst aufgefundenen Kunstwerken der zweyten und dritten Classe gewesen seyn? Arbeiteten nicht unter den Ptolemäern Griechen in Aegypten; können nicht ein großer Theil dieser Werke, an denen wir ägyptische Idee, verfertiget in der

feinsten griechischen Manier, antreffen, denselben Ursprung genommen haben. Daß man sie in Adrians Villa fand, ist in der That ein sehr zweydeutiger Beweis für die Entstehung derselben unter diesem Kaiser. Man sieht auch nicht einmal die Ursache dazu. Denn daß Hadrian die Kunst aus ihren ersten Anfängen wieder habe hervorbringen wollen, ist offenbar ein Traum. Vielleicht plünderte Hadrian Aegypten so aus, wie seine Vorgänger Griechenland. Doch damit sey nichts weniger gesagt, als dies, daß durchaus nichts von den schönen Werken, die man zeither dem Zeitalter dieses Kaisers zugeeignet hat, ihm zukomme. Ich wünschte nur gegen die gewöhnlichen allzuverschwenderischen Behauptungen Zweifel zu erwecken. Am besten würden noch für die Güte der Kunst in diesem Zeitalter Beweise geführt werden können, aus den schönen und vortreflichen Statuen, Köpfen und Büsten, die man unter dem Namen des Antinous aufführt. Man weiß, daß dieser schöne Liebling des Kaisers von der Kunst vergöttert wurde, nachdem er auf einer Fahrt auf dem Nil ertrunken war. Doch welche Beweise hat man, die schönen Antiken, welche man unter seinem Namen aufweist, ihm zuzueignen. Von den beyden

Sta-

Statuen, der im Vatikan und der im Capitol, ist die Sache bereits so gut als erwiesen, daß sie diesen Namen mit Unrecht führen. Eben so scheint der vortreffliche colossalische Kopf in der Villa Mandragone bey Frascati denselben Namen ebenfalls einer bloßen Tradition zu verdanken zu haben. Wie kommt der Kopf des Antinous dazu, daß er statt der Haare mit Weinreben bedeckt ist; muß uns nicht dabey eher Bacchus einfallen? Der Lotuskranz ist durchaus kein Beweis für den Antinous, aber wohl für ein ursprünglich in Aegypten verfertigtes griechisches Werk. Eben so wenig wird der kritische Geschichtforscher den Beweis billigen, den Winkelmann aus den Steinarten verschiedener von diesen ägyptisch griechischen Werken hernimmt. Schwarzer Marmor konnte unter den Ptolemäern durch die damaligen alexandrinischen Kaufleute eben sowohl nach Aegypten gebracht werden, als er nach Italien, wo er eben so wenig zu Hause war, gebracht wurde. Bey alle dem sind die größte Art der Münzen, die Schaumünzen, unter denen Adrian die ersten prägen ließ, wie einige seiner Köpfe unbezweifelte Beweise, daß die Kunst unter diesen Kaisern nicht auf der niedrigsten Stufe stund.

Doch bald nachher verfiel diese Lieblingstochter des Wohlstandes wieder um ein großes. Das Zeitalter der Antoninen war nicht leer an Kunstwerken; allein Verschiedenes, was wir daran erblicken, ist Beweis, daß die alte Größe der Kunst nicht mehr vorhanden war. Es ist gewiß, die Bildsäule des Marcus Aurelius zu Pferde von Bronze, die jetzt in der Mitte des Hofes vom Capitol steht, trägt noch Spuren aller Kunstgröße des Alterthums an sich. Marc Aurel selbst ist eine Figur von hohem Adel, über die eine Ruhe und Majestät ausgegoßen ist, welche Bewunderung erweckt. Bey weitem entspricht dieser Vollkommenheit nicht das Pferd, es ist weder schön noch groß, und die Haltung seiner Füße ist etwas sonderbar. Man hat den Tadel, den dieses Pferd gefunden hat, damit zu entschuldigen gesucht, daß diese Ungleichheit vollkommen zu dem Ganzen harmonire und der Muth des Pferdes mit der ruhigen Majestät des Kayfers kontrastire. Aber wie, wenn beyde nicht einmal zusammengehörten? Die ältesten Sammler erwähnen blos des Pferdes, das ehemals vor der Kirche St. Johannis im Laterano stund, als in welcher Gegend Marc Aurel seinen Pallast hatte. Noch ungleich redender für den damals bereits

gesun-

gesunkenen Geschmack in der Kunst spricht die Bildhauerarbeit an der Säule dieses Kaysers. Sie stellt die Begebenheiten der Feldzüge Marc Aurels im Basrelief vor. Es ist derselbe Styl, der sich in den Figuren an der trajanischen Säule befindet; nur die Ausführung ist schlechter und verräth in manchen Fehlern des Zusammenhangs Sudler, die da, wo sie selbst erfinden sollten, zurückblieben und nur da schön waren, wo sie ihre bessern Vorgänger kopiren konnten. Bey allen Fehlern der Ausführung findet man also Wiedererkennungszeichen des Styls der Alten; schön gedachte Köpfe, Stellungen und Junkturen. Sey es auch, daß diese ganze Bildsäule Arbeit von Handwerkern war; man wird doch nicht gerade die elendesten zur Verfertigung der Ehrensäule des geliebten Kaysers genommen haben.

Daß auch die Malerey und Steinschneidekunst nach dem Tode Augustens nicht sogleich abstarb, läßt sich allerdings behaupten. Die erste scheint aber in der That schon zu Vespasians Zeiten in merkliche Abnahme gekommen zu seyn, wie uns Plinius bereits muthmaßen läßt. Da auch nach diesen Zeiten der Geschmack sich mehr auf das Theure und Kostbare, als auf das wahre Schöne und

Große

Große in der Kunst richtete; so läßt sich fast nichts anderes erwarten, man wird die kostbaren Mosaiken und Basreliefs den minder kostbaren Gemälden vorgezogen haben. Nichtschätzung ist aber gewöhnlich die erste Ursache zum Untergange irgend einer Kunst. In der That hören wir auch aus diesem Zeitalter nur wenig von Gemälden. Eben so wenig wird freylich der Meister in geschnittenen Steinen gedacht. Doch finden sich hin und wieder ächte Köpfe, die aus diesem Zeitalter in Stein geschnitten sind, und ein Theil derselben behauptet in Absicht der Kunst einen großen Werth. Bestimmen läßt sich allerdings nur wenig und der größte Theil dessen, was Antiquarier vorgeben, beruht auf sehr seichten Gründen.

Wir gehen nun zu der Sterbeperiode der alten griechischen Kunst über. Sie fällt in das Zeitalter zwischen dem Commodus und Constantin dem Großen ein. Nicht die Sophisten, was schadeten wohl diese der Kunst? nicht das, daß man niedrigen Personen Statuen errichtete; denn was bekümmert sich die Kunst um Rang und Verdienst? sondern die immer mehr überhandnehmende Armuth der Römer, wie die einreissende Barbarey, waren es eigentlich, die wir als die nächsten Ursachen des Verfalls der Kunst

be-

betrachten müssen. Die Provinzen waren theils erschöpft, theils wurden sie mit Barbaren überschwemmt. Rom war also die Quelle seines Reichthums verstopft. Die Menge von Ausländern, die in dieser Hauptstadt der Welt überhand nahm, führte die Unwissenheit darinnen ein. Der alte Römer war durch eine mehrere Jahrhunderte hindurch fortdauernde Weichlichkeit entweder ganz ausgestorben, oder für alle Empfindung des Schönen abgestumpft. Dies war es, was der Kunst Brod und Hochschätzung nahm, und sie an beyden Uebeln, wie an einer eilenden Auszehrung dahin sterben ließ. Noch unter allen Künsten am längsten erhielt sich die Baukunst; theils weil es zur Ausübung der Kunst der Meister nur wenige brauchte, theils weil auch hier durch Regeln dem Genie noch am allermeisten fortgeholfen wird.

Die nächsten Nachfolger Marc Aurels, sein Sohn Commodus, Septimius Severus, Heliogabal baueten viel, und eben diese Baue waren es, die auch den übrigen Künsten nicht ganz unvortheilhaft waren. Man findet in den Bädern dieser Kayser Spuren, daß sie häufig die in Rom vorräthigen alten Kunstwerke dahin schaffen ließen. Denn eben diese Plätze sind für die neuern Antiken-

samm-

sammler reichhaltige Magazine gewesen. Man kann aber auch glauben, daß der lebende Künstler bey diesen Bauen nicht ganz müßig gelassen wurde. Freylich wurde er vielleicht oft dabey nur als Handwerker zur Verfertigung der architektonischen Zierrathen gebraucht, womit diese Gebäude, soweit wir sie aus ihren Trümmern kennen, überladen sind. Doch konnte es unter diesen Anstalten auch nicht gänzlich für ihn an eigentlicher Kunstarbeit fehlen, sollte auch diese nur im Copiren alter und zu erlangen nicht möglicher Kunstwerke bestanden haben. In der That zeigen die Münzen und Medaillons aus den Zeiten dieser Kayser noch von einer guten Fertigkeit der Künstler in der Zeichnung. Auch lassen sich alle alte Büsten und Statuen aus diesen Zeiten, wollen wir anders die Zweifelsucht nicht auf den höchsten Grad treiben, nicht so gerade zu ableugnen, wenn schon manches davon mit Rechte suspekt ist; und an vielen dieser Werke befinden sich doch schätzbare Spuren der alten Kunst.

Allein auch diese letzten Funken verlöschen in den Zeiten der dreyßig Tyrannen, und der ihnen zunächst folgenden Kayser. Die Münzen aus diesem Zeitalter geben schon nicht den besten Begriff. Dies auch zugestanden, daß der

größte Theil dieser Beherrscher nicht in Rom, also nicht im Sitze der eigentlichen Kunst lebte, und also guter Künstler dazu in den entfernten Provinzialstädten Galliens, Germaniens, Dalmatiens entbehrte; die folgenden von Kayfern, die in Rom lebten, sind nicht besser. Es fand sich nämlich zur Herabsetzung und gänzlichen Vernichtung der Kunst noch eine neue Ursache ein. Diese nämlich, daß sich nun die Großen in Rom selbst in alle Theile des Römischen Reichs zerstreuten; und wohl gemerkt, da oft lange um einen festen Sitz kämpften. Folgte ihnen also auch der Künstler; so ward er theils hiermit isolirt, von aller Nacheiferung, der Seele der Kunst entfernt und mit Barbaren umgeben; theils fand er auch oft nicht einmal in diesen Gegenden Gönner, die ihn beschützten und besoldeten.

Man sagt uns von diesen Zeiten laut, daß damals die Kunst so arm war, daß sie sogar dazu ihre Zuflucht nahm, alte Werke zu neuem Gebrauch umzuarbeiten d. i. zu verstümmeln. Und noch finden wir diese Hand elender Stümper an guten Kunstwerken. Rom aber ward seit Constantins des Großen Zeiten oft von Kunstwerken geplündert, wie es einst die Welt geplündert hatte.

Grie-

Griechenland dagegen war unter den häufigen Einfällen der Barbaren eine Wüste geworden; und der griechische Künstler hatte in der That kein Vaterland mehr. Man hat diesen Barbaren viel als Verschuldung gegen die Kunst beygemessen, was in der That ihnen nicht schuld gegeben werden kann. Sie sollen bey ihren Ueberfällen von Rom in einer Art von Wuth die schönsten Gebäude verwüstet und die vortrefflichsten Reste der alten Kunst zerschlagen haben. Und doch wissen wir, daß noch vorher unter den Römischen Kaisern Aufseher über die öffentlich ausgestellten Kunstwerke angestellt werden mußten, um zu verhindern, daß Muthwille und Petulanz ihnen nicht bey nächtlicher Weile schadete. Dagegen erfahren wir von den Königen der Ostgothen ganz das Gegentheil von dem, was man den Barbaren beymißt, nämlich daß sie für die Erhaltung der öffentlichen Gebäude und Kunstwerke sogar eigene Gelder und Einkünfte anwiesen. Eben so grundlos schrieb man den Christen zu, daß sie aus übertriebenem Eifer gegen das Heidenthum die schönen Bildsäulen zertrümmert haben sollten, die sie insgesammt für Abgötter, und waren sie von schwarzem Marmor, sogar für Teufel, angesehen haben und da-

her auf ihre Vertilgung dergestalt eifrig gewesen seyn sollen. Gleichwohl bewahrte Constantinopel mitten im Christenthume viele Jahrhunderte hindurch die ehrwürdigsten und schönsten Götterbilder, ächte Gegenstände der ehemaligen heidnischen Anbetung.

Fragen wir aber die Geschichte; so entdecken wir allerdings sehr verschiedene Ursachen dieser Verwüstungen. Die alten Kunstwerke vermissen wir entweder gänzlich, oder wir haben sie zersplittert und zertrümmert wiedergefunden, und finden sie noch. Unter den Vermißten stehen oben an die Menge alter Bronzen. Warum hat man in Vergleichung mit der Menge der im Herkulanum aufgegrabenen Bronzen nur so außerordentlich wenig Bronzen noch zur Zeit in Rom entdeckt? Nichts ist leichter, als die Antwort auf diese Frage. Die Einschmelzung der Bronzen leistete den Zeiten der Barbarey den besten Nutzen um Glocken daraus zu gießen. Dies allein ist die Ursache ihrer so ungeheuern Verminderung. Und zu wie vielen Dingen ließ sich nicht noch dieses schöne Metall, das die Alten zu ihren Bronzen gebrauchten, benutzen. Was aber die vermißten berühmten Bildwerke aus Marmor anbetrift,

betrifft, von denen wir wissen, daß sie einst in Rom stunden: so lassen sich mehr als eine Ursache anführen, durch welche sie gänzlich verloren gegangen sind. Schon der Brand unter dem Kaiser Nero, dann der unter Vitell und so verschiedene folgende, als der Brand des Friedenstempels, die gerade die Hauptsitze dieser Kunstwerke betrafen, vernichteten mehrere derselben. Denn wie bekannt leidet der Marmor im Feuer ungemein, berstet und wird bey heftiger Gluth sogar calcinirt. Denn was ist natürlicher als dies, daß, da man einmal Statuen aus Rom nahm und nach Constantinopel, Syrakus und andere Orte hinführte, die Reihe am ersten die berühmtesten und geschätztesten Kunstwerke traf. Im Gegentheil bey dennoch erhaltenen war weit öfterer und gewöhnlicher der Zahn der Zeit und der Einsturz von Rom, als die Barbaren und Christen, die Ursache ihrer Zertrümmerung. Die Geschichte nämlich stellt uns Rom nach dem fünften Jahrhunderte bis zum vierzehnten in dem kläglichsten Zustande dar. Die größten Gebäude hatten keine Besitzer. Die hunderttausende, welche ehemals Rom in sich faßte, hatten sich zerstreut. Ein armseliger Haufe von Einwohnern war blos annoch übrig geblieben, der von

einer dürftigen Viehzucht unter dem Drucke barbarischer Fürsten lebte. Ein Volk, das genügsam und zufrieden war, wenn es in seinen armseeligen Hütten ein Obdach und genugsames Brod hatte; Bischöfe, deren einziges Bestreben es war, in Ländern barbarischer Monarchen sich Anhänger und Metropolitanrechte zu erwerben; Große und ein Adel, dessen Besitzungen so unsicher, als sein ganzes Leben war, der in immerwährende Fehden verwickelt, lieber eine wohlbefestigte Burg, als das offene Rom zum Aufenthalte wählte. Von allen diesen ließ sich in der That die Erhaltung jener Palläste, in denen Kunstwerke befindlich waren, nicht einmal denken. Indeß nagte der Zahn der Zeit an den herrlichsten Gebäuden. Jahrhunderte hindurch dem Ungestüm der Witterung, ja vielleicht nicht seltenen Erdbeben ausgesetzt; stürzten sie endlich zusammen und begruben jene Schätze der Kunst unter ihren Ruinen, die viel zu schwach waren, um den großen Massen, welche auf sie einstürzten, Widerstand zu thun; und Rasen wuchs da, wo einst Fußböden von Marmor und Musaiko gelegen hatten. Dieser allgemeine Verfall im sechsten bis zwölften Jahrhunderte war die Ursache, daß Italien selbst zu einer öden Wüste

voll

voll Wälder und Sümpfe wurde; und Rom sogar eines seiner natürlichsten Bedürfnisse, das Wasser verloren hatte, dessen es sonst durch die vielen Wasserleitungen einen so reichen Ueberfluß besaß.

Nach dem gedachten Jahrhunderte aber erhob sich durch die Politik seiner Bischöfe Rom abermals zur Hauptstadt von Europa. Alles, was Christ heißen wollte und konnte, huldigte, das einzige Osten von Europa ausgenommen, diesen Bischöfen. In ihren Cabinettern wurden Kronen ausgetheilt und genommen. Unsäglicher Reichthum floß seitdem in die Cassen der Römer. Jener elende Pöbel fieng nun an freyer Athem zu schöpfen und ward zu einem müßigen Volke, das seinen Bischof als Gott verehrte, weil es sich von den Brosamen seines Tisches mästen konnte. Nicht alle Päbste waren darum Wollüstler. Ihre Macht war anfangs allerdings noch immer zu wenig befestigt, um nicht ihre ganze Wachsamkeit zur Erhaltung derselben aufzufordern. Ueberdem war auch der Geschmack der Zeiten noch sehr frugal, und wo man schwelgte, zu barbarisch. Rom empfand also die Folgen jener glücklichen Veränderung nicht sogleich. Indeß schickte es Heere von Andächtigen zu Kreuzzügen

ab. Der Orient kam wieder mit dem Abendlande in Verbindung; ein gewisser feinerer Geschmack dämmerte. Die ältesten Barden des neuern Europa dichteten; und die Künste des Luxus schienen wieder ihr Haupt zu erheben. Die Päbste sahen unterdessen ihr Reich immer befestigter werden. Ihre Nepoten suchten bey der reichen Casse ihrer Beschützer Unterstützung, um unter den übrigen Fürsten Europens mit Anstand erscheinen zu können, Päbste und Cardinäle bildeten sich selbst nach den verbesserten Sitten. Der Gottesdienst erhielt selbst in Rom eine prachtvollere Gestalt. Alles dies näherte den Römer den alten ehrwürdigen Ueberresten, auf denen er zeither unbesorgt um sie herum gewandelt hatte, wieder. Man nahm zu den neuen gottesdienstlichen und Privatgebäuden Steine und Marmor von den alten verfallenen. Da die obersten Lagen meist verwittert waren, grub man tiefer und fand doch bisweilen ein Stück, das Aufmerksamkeit erweckte. Bald entstund auch der Wunsch diese schönen Kunstwerke vollständig zu besitzen. Man grub also weiter, bis man seinen Wunsch erreichte, der allerdings nur selten erfüllt wurde. Aber freylich ist eine verstümmelte Statue, Büste, oder erhabene Arbeit für das Auge kein gefälliger

Gegen-

Gegenstand. Natürlich sah man sich, sobald man einen Körper in allen seinen Theilen vollständig neben einander fand, nach irgend einem Künstler um, der da fähig wäre, ihn zusammenzusetzen. Doch auch diesen glücklichen Fund machte man selten. Gewöhnlich fehlten an den Kunstwerken, auf die man stieß, beträchtliche Theile. Hier war also mehr als ein bloßes Zusammensetzen, hier war Ergänzung des Schadhaften und Mangelhaften nöthig. Denn die allerwenigsten Statuen brachten die Extremitäten, Aerme und Füsse, und die in den ersten gehaltenen Attribute mit sich aus der Erde. An vielen fehlte selbst der Kopf, oder ward zerschmettert, ohne Untertheil, ohne Nase gefunden. Unterdessen war im Morgenlande der letzte Rest des Römischen Kaiserthums untergegangen. Eine zahlreiche Menge Griechen, unter denen sich der letzte Rest von Andenken an das alte Rom erhielt, flüchtete mit den Werken der Römer und Griechen nach Italien, dem damaligen Sitze des, was man Aufklärung nennen konnte. Der Grieche lernte dem unwissenden Römer die ehemaligen Meisterstücke seines Vaterlandes verstehen. Der Wohlstand hatte hier nun einmal die Köpfe in eine Art von Gährung gesetzt.

Jeder Funke, der in diesen Zunder fiel, erregte eine Flamme. Man verschlang die halb verstandenen Alten mit wahrem Heishunger. Dichter und Litteratoren entstunden. Wohlstand weckt auch die Künste am ersten aus ihrem Schlummer. Italien sah wieder eigene Maler aufsteigen. Die Zeichnung führte zur Sculptur über. Jetzt in der Mitte des funfzehenten Jahrhunderts erhielt endlich Rom Männer, die fähig waren, jene aufgefundenen Schätze der Kunst mit Geschmack zu betrachten und von neuem zusammenzusetzen. Die Arbeit der Zusammensetzung alter Bruchstücke war leicht abgemacht. Allein man verlangte mehr. Man verlangte Ergänzung des Fehlenden. Hier trat die Sculptur in ein Gebiete ein, das so weitläuftig, als die Antike selbst, war. Der Künstler mußte wiederum die Behandlung des Marmors, die Kunst ihn zu kitten und Bruchstücke daraus zusammenzusetzen erlernen. Doch die Hauptschwierigkeit, wenn alle diese überwunden wurden, blieb immer die, was sollte man ansetzen, in welcher Lage, in welchen Theilen? Bisweilen gab der Bruch selbst die Veranlassung dazu, und der Künstler konnte allenfalls durch seine Kenntniß der Anatomie geführt werden. Doch diese Hülfsmit-

tel reichten nicht allezeit zu. Man mußte doch vor allen Dingen wissen: Was sagt dieses Kunstwerk, wen stellt diese Statue vor? Dies zu erfahren, nahm der Künstler ganz natürlich seine Zuflucht zu den damaligen Kennern des Alterthums, die sich aber oft bey seiner Frage selbst nicht zu rathen wußten, also entweder das Beste das Nächste ergriffen und entschieden, oder zu gewissen allgemeinen Ideen ihre Zuflucht nahmen. Zum Beweis des ersten können wir den sogenannten farnesischen Stier anführen, der anfangs als marathonischer Ochse restaurirt wurde. Dem zweyten aber verdanken unsere Antikensammlungen die zahlreiche Menge von Venusstatuen, von Floren, Agrippinen, Cleopatren und so fort. Indessen erlangten doch die neuern Bildhauer unter diesen Vorübungen ein vollkommene mechanische Behandlung ihrer Kunst, und ein Michael Angelo, dessen Name jedoch oft gemißbraucht wird, ein Guglielmo della Porte, Sansovino, Tatta, fra Giavanno Agnolo, Pietro Tacca, Lodovico Salvetti, Bernini, Baccio Bandinelli, Zacharia Zacchi, Alonso Berugetta und andere, die wir künftig bey den einzelnen Antiken werden kennen lernen, wurden große

Meister

Meister in dieser Kunst. Seit Julius dem Zweyten nahmen sich auch die Päbste der Sache der Antiken an, und sie wurden immer mehr geschätzt; daher immer häufiger ausgegraben. Doch dies besserte die Fehler bey ihrer Ergänzung nicht. Vielmehr nahm in dieser Kunst eine Art von Tradition die Herrschaft, und nur wenige Antiquarier des vorigen und selbst dieses Jahrhunderts wagten ihr zu widersprechen. So fehlerhaft auch oft von Seiten der Geschichte und des guten Geschmacks diese Ergänzungen geriethen: so ward dennoch es zur allgemeinen Sitte der Antiquaren, das Kunstwerk gerade für das zu halten, für was man bey seiner Restauration dasselbe ausgab. Critiker, Antiquare und Geschichtforscher stritten daher oft über eine Erscheinung an den Antiken mit der allergrößten Heftigkeit; und gleichwohl fiel es keinem einzigen derselben ein, nachzufragen, ob auch die bestrittene Sache in der That alt sey. Seit den Bemühungen des Kardinal Albani, eines Winkelmanns, und seit den wiederholten Warnungen, die man ertheilte, daß man altes von neuem, angesetzte Stücke von restaurirten unterscheiden müsse, bevor man von der Kunst der Alten sprechen könne, ist man bey den Ergänzungen vorsichtiger geworden;

worden; und mehrere Schriftsteller haben die Anforderung eines Heyne erfüllt und in ihren Verzeichnissen der Antiken Altes und Neues sorgfältig angegeben. Doch das gilt nur von den bereits in Sammlungen stehenden Antiken und läßt sich auch da nicht allezeit genug bestimmen, weil entweder die Werke zu entfernt gesehen werden, oder die Fugen zu fein sind. Denn bey denen die neuaufgegraben und ergänzt werden, trügt nichts mehr als der Titel. Die ergänzenden Bildhauer suchen die höchste Ehre ihrer Kunst darinnen, daß sie aufs sorgfältigste die Fugen verbergen, wo das Angesetze angepaßt wird, und wünschen es lieber nicht einmal ahnden zu lassen, daß ein Stück ergänzt sey. Daher läßt man die angesetzten Stücke braun werden und ätzt den Marmor mit Scheidewasser, um die Täuschung so viel möglich dabey zu bewirken. Für das Auge ist dieses wohl nun gut, aber dem studirenden Künstler ist das nicht genug, sondern der will durch das wahrhaftig Alte belehrt und gebildet werden. Dazu ist aber für ihn nichts ungeschickter als das Verbergen der neuen Ergänzungen; und es kann ihm bey seinem Studium kein wichtigerer und größerer Dienst geschehen als wenn

er Anzeige erhält, was alte Kunst und neue Restauration ist.

Am höchsten ist der Betrug mit diesen Restaurationen gestiegen, seitdem reiche Reisende häufig Antiken kaufen und darnach fragen. Nichts ist nachtheiliger als dieser Antikenhandel. Man läßt täglich nach alten Kunstwerken graben. Jedermann, selbst der Arbeiter kennt ihren Werth und sucht davon soviel, als er kann, über die Seite zu schaffen und zu verkaufen. Oft wandert daher der Kopf nach England, indeß der Rumpf in Rom restaurirt wird und nach Deutschland kommt. Die Gewinnsucht des Künstlers benützt die häufigen Nachfragen; je berühmter das Stück ist, je ein selteneres Sujet es enthält; desto theurer wird es bezahlt. Antiquare und Künstler verstehen sich, und den unkundigen Fremden werden Stücke als die ersten Werke der Kunst von Antikenmäklern angepriesen, bey denen noch vor kurzem der ergänzende Künstler auf die erste Nachfrage wartete, ob er aus dem vorliegenden Rumpfe einen Gott, eine Venus, einen Athleten oder Kaiser erschaffen solle. Für den Bildhauer ist die Ergänzung die einträglichste Arbeit, denn Niemand fragt nach großen Werken neuerer Künstler. Die Antiken aber mö-

gen

gen noch so mittelmäßig seyn: sie finden stets Vertrieb. Nur seit wenig Jahren versichern neuere Reisende, soll man gegen diese Täuschungen etwas vorsichtiger seyn. Vortreflich, wenn ihre Angaben Wahrheit sind! Doch für den studirenden Künstler und Kunstliebhaber bleiben allerdings die soliden alten Sammlungen im Capitol, im Vatikan, und den Villen Albani und Borghese, wie die Tribune zu Florenz und die neuangelegten Sammlungen zu Portici die eigentlichen Academien seiner Kunst.

Es ist nun noch übrig, daß wir etwas über die ägyptische, alte etruscische Kunst, wie über die Künstler in Großgriechenland beyfügen. Zu einer Geschichte fehlt es uns hier gänzlich an Datis, wir müssen uns daher allein mit allgemeinen Nachrichten begnügen. Von den verschiedenen Kunstepochen der Aegyptier haben wir bey Gelegenheit der Regierungsjahre des Kayfers Hadrian schon geredet. Anhänglichkeit an das Alte und Priesterdespotismus erhielt hier den Künstler bey der einmal eingeführten Form. Daß Aegypten für alle Classen von Lebensarten eigene Geschlechter hatte, und der Sohn nothwendig die Beschäftigung des Vaters ergreifen mußte, war der Kunst

eben

oben so nachtheilig; noch nachtheiliger wurde es ihr, daß der Künstler sich nie die Mühe gab, die Regeln des Ebenmaaßes und der Verhältnisse zu studieren, und folglich seine Werke auf ewig auf der niedrigen Stufe der Kindheit der Kunst stehen blieben. Man hat gewöhnlich angenommen, die Eroberung dieses Landes durch den Perser Cambyses sey das Ende der ägyptischen alten Kunst gewesen. Ich muß aber gestehen, daß ich zu dieser Behauptung keinen Grund sehe. Auch die wüthendste Eroberung eines Landes, es sey denn, daß es von einer Horde Barbaren überschwemmt und der alte Einwohner ganz vertilget oder ausgetrieben würde, läßt doch darum nicht sogleich alle Kunstfertigkeiten untergehen. Und wie vorübergehend war nicht die Besitznehmung der Perser von diesem Lande. Ich glaube vielmehr, der alte ägyptische Künstler erhielt sich, bis daß unter den Ptolemäern der griechische Künstler nach seinen Modellen arbeitete, sie erhob und damit jene in Vergessenheit brachte. Von den Kunstepochen unter Hadrian habe ich schon gesprochen.

Daß es niemals eine römische Kunst gab, ist heut zu Tage eine ausgemachte Sache. Man weiß vielmehr, daß der Römer seine ältesten

Kunst-

Kunstproducte aus Hetrurien holte, und dann, nachdem er dieses Land unterjocht hatte, dasselbe von Kunstwerken ausplünderte, wie er es späterhin mit den Werken der Griechen that. Die Bewohner des alten Etruriens machten sehr frühzeitig ein handelndes Volk aus. Ihre Thätigkeit, ihr Wohlstand führte sie auch in das Gebiete der Kunst. Aber natürlich waren damals ihre Werke blos Versuche. Doch diese erste Epoche der werdenden Kunst dauerte nicht lange. Der geschäftige Einwohner von Hetrurien ward mit Griechen vermischt, trat durch Handlung mit ihnen in Verbindung und sammelte Kunstkenntnisse, wie religiöse Vorstellungsarten aus Griechenland, die er nun in seinen Kunstwerken anwendete. Dies ist die zweyte Epoche der Kunst unter den Etruskern. Sie scheint von nicht kurzer Dauer gewesen zu seyn. Aber jetzt fiengen die Werke der alten Griechen und Etrusker dergestalt an sich einander zu nähern, daß die Entscheidung zwischen beyden sehr schwer wird, was man dem einen oder andern Volke zueignen müsse. Der Antiquarier hat den sichersten Weg erwählt, nur diejenigen Werke für alt etruscisch zu halten, auf denen sich etruscische Schrift findet. Man wird auch nicht irre gehen, wenn man

diejenigen dafür erkennt, die in Etrurien selbst noch ausgegraben worden sind. Der Künstler und Kunstliebhaber dagegen nennt alle diejenigen Werke, Werke im etruscischen Styl, auf denen er die alte Mythologie der Griechen, Darstellungen und Handlungen, wie Götterattribute antrift, die von der bekannten Mythologie abweichen. So tragen ihre Götter Flügel, häufig Blitze, Merkur einen spitzigen Bart, Juno eine Zange, Venus eine Taube, eine Blume. So werden Sterbende auf ihren Sarcophagen mit Hämmern von Genien erschlagen. Doch späterhin scheint auch der Etrusker von dem Aegypter etwas angenommen zu haben. Man findet in der That ächt etruscische Werke, die sich in der Ausarbeitung wie in der Idee den Werken der Aegypter überaus nähern. Will man, so kann man dies für die dritte Epoche der griechischen Kunst gelten lassen. Doch bald zeigt sich eine höhere Stufe in ihren Werken, die wir mit Grund als die vierte Epoche unterscheiden können. Der Styl in der Zeichnung contrastirt mit schönen Formen, mit einer ausnehmenden Leichtigkeit der Zeichnung, wie mit den Zierrathen und Nebenwerken, die mit äußerster Liebe besorgt sind. Wir werden also auf

die

die Vermuthung geführt, daß der Künstler gezwungen war, sich in ein Zeitalter zurückzuarbeiten, das unter dem war, in dem er lebte, und daß er jene alten Härten nur des Geschmacks wegen oder noch mehr darum beybehalten mußte, weil er für Tempel arbeitete. Denn neben der alten Mythologie zeigt er hohe Spuren einer weit größern Ausbildung seiner Kunst. Die Republik der Etrusker unterlag endlich den Angriffen von Rom. Die Blüthe dieses Staats gieng verloren. Wahrscheinlich zerstreuete sich jetzt der etruscische Künstler durch andere weniger gebildete Völker Italiens; ward der Arbeiter für ihre Tempel und öffentlichen Werke, und mußte freylich sich in Fesseln schmiegen, die ihm lästig waren. In Großgriechenland schmolz endlich die etruscische und griechische Kunst zusammen, und hier, können wir glauben, giengen zuletzt alle Unterscheidungszeichen zwischen griechischer und etruscischer Kunst, wenn nicht etwan noch Aufschriften deren festsetzen, gänzlich verloren. Der etruscische Künstler nahm die freyere Manier des Griechen an, folgte ihrer gereinigten Fabel und erhob sich zu griechischer Vollkommenheit. Dies können wir die letzte oder fünfte Epoche dieser Kunst nennen. Unter die etruscischen

Werke hat man insonderheit die sogenannten etruscischen und campanischen Gefäße zu rechnen, deren in neuern Zeiten eine große Menge entdeckt worden sind. Sie sind sowohl wegen der schönen Form als der meisterhaften Zeichnung halber sehr merkwürdig, und verdienten es auf alle Weise, daß der berühmte Engländer Hamilton eine so schöne Sammlung und Herausgabe derselben veranstaltete, als er durch den Ritter Hancarville hat erscheinen lassen.

Dritter Abschnitt.

Die Künstler-Mythologie.

Künstler-Mythologie heißt die Kenntniß derjenigen alten Fabeln und Erzählungen, die einst von Künstlern bearbeitet wurden. Die Mythologie für den Künstler begreift also nicht das alles, nicht die gesamte Wissenschaft in sich, die der Gelehrte unter diesem Namen versteht. Viele alte Fabeln fallen von selbst weg, weil sie nie fähig sind, ein Künstlersüjet abzugeben. Große weitläuftige Untersuchungen, die dem Gelehrten wichtig seyn müssen, über Namen Ort und Zusammenhang der alten Fabeln, sind dem Künstler durchaus unbrauchbar. Er hält sich blos an die gewöhnliche Sage, wie man sich mit ihr trug. Auch die Entwickelungen der Mythen, die Geschichte ihrer Entstehung, die philosophischen oder historischen Enträthselungen derselben kann er gänzlich entbehren. Aber dem Künstler ist es dagegen um Genauigkeit sowohl in der Kenntniß der einzelnen Umstände einer Erzählung, als in der Schilderung der Charactere, wie in der Angabe derjenigen

Dinge zu thun, die ihm eine Veranlassung werden können, sein Kunstwerk von andern ähnlichen Inhalts zu unterscheiden. Der Künstler muß es daher gern sehen, wenn wir ihm die Fabel mit den Worten eines Dichters erzählen, der bereits die ersten Grundrisse seiner Zeichnung, wenn auch nach ganz verschiedenen Zwecken, ihm vorhält.

Nun wir wollen versuchen, diese Künstlermythologie in möglichster Vollständigkeit und dem Zwecke gemäß, den er bey ihrem Gebrauche haben kann, vorzulegen. Zuerst etwas über die allgemeine Eintheilung der Fabeln. Die griechische Fabellehre begreift zwey Hauptclassen, die Götter- und die Heldenfabel. Die Götterfabel entsprang dem größten Theile nach aus bildlichen Vorstellungen, die man sich von der Natur der Dinge, der Entstehung und dem Zusammenhange der Welt machte. Die Heldenfabel ist nichts, als die älteste Geschichte, mit allen den Zusätzen begleitet, die die Fortpflanzung vom Vater zum Sohn, der Dienst der Einbildungskraft und Mißverstand bildlicher Ausdrücke dabey entstehen ließen. Beyde Classen von Fabeln erzählten die Alten in einer Art eines Geschlechtsregisters, da man immer vom Vater

zum Sohne, vom Sohne zum Enkel fortschritt. Dergleichen Geschlechtsregister wies man auch selbst von den Göttern auf. Wie sie entstunden, wie sie verkettet wurden, gehört nicht in eine Einleitung zur Antike.

Die Mythologie des Künstlers fängt den Stammbaum der Götter mit dem Jupiter an. Jupiter war im Begriffe der alten Künstler das mit dem Blitze bewafnete höchste Wesen; der, dessen Augenwink die Welt lenkte und erschütterte, der Macht mit Weisheit, Gerechtigkeit mit Gnade vereinigte; der, der über einzelne Häuser wie über ganze Staaten die Aufsicht führt, die Schicksale der Menschen leitet, alles kann, was er will; der Weise, der alle Dinge kennt; der beste Berather, der Ungerechtigkeit und Härte bestraft, und so gütig als gerecht ist. Um dieser Eigenschaften willen wird er als König der Götter aufgestellt, der sie in seinem Pallaste zu wichtigen Angelegenheiten zusammenruft, und mit ihnen berathschlagt; aber auch über die Götter insgesamt gebietet. Er gelangte zur Herrschaft über die Welt, nachdem er die Titanen und Giganten besiegt hatte. Diese letztern waren ungeheure Riesen, statt der Füße mit Schlangen versehen. Sie schleuderten Steine

und Felsenstücke vermischt mit Feuerbränden zum Himmel. Jupiter fuhr auf seinem mit vier Pferden neben einander bespannten Wagen über sie hin, und schleuderte aus seiner Hand Blitze auf sie, welche sie vertilgten. In der hesiodischen Mythe der Griechen spielte Jupiter eine von dem oft sehr verschiedene Rolle. Hier erschien er als Liebhaber schöner Frauen und ließ sich nicht selten zu Verwandelungen um ihrentwillen herab. So entführte er Europen, die Tochter Agenors, in der Gestalt eines Ochsens, der auf der schönen Weide mit sich spielen, sich mit Blumen kränzen und sonst behandhaben ließ. Europa schwung sich endlich auf den schönen Stier, er stürzte sich mit ihr ins Meer; fliegend rollte ihr Mantel durch die Lüfte, indem er mit ihr die See durchschwomm, und sie sich ängstlich an sein Horn anhielt. Die Insel Creta und der Ausfluß des Flusses Lethe war es, wo er mit der Schönen ans Land schwomm. Unter einem Ahornbaume gab er sich ihr da zu erkennen. Die in einen Thurm von Erz eingesperrte argivische Danae zu betrügen, verwandelte sich Jupiter in einen goldenen Regen, und stürzte in dieser Gestalt in ihren Schooß herab. Danae ruhete auf dem Bette. Die Betrogene fieng

den

den Verführer in der Meynung, es sey wahrhaftiges Gold, in ihrem Schooße auf. Ledden, der Gemahlin des Spartaners Tyndareus, schmeichelte er als Schwan, der verfolgt von einem Adler in ihren Schooß flog. Verschämt nahm die Schöne seine Zudringlichkeiten an und gebar von ihm Helenen und den Pollux. Semelen, der Mutter des Bacchus, erschien er geflügelt, wie ein altes Kunstwerk ihn abbildet, und in aller seiner Größe. Es giebt der Verwandelungen noch mehr, denen sich dieser große Wollüstling aussetzte. Die Künstler aber fanden es nicht für gut, ihn weder als Satyr bey der Antiope, noch als Ameise bey der Clytoris zu schildern. Auf einigen Gemälden aber kommt er in Begleitung des Merkurs vor, wie er Alkmenen, die Mutter des Herkules, in der angenommenen Gestalt ihres Mannes, besuchte. Sein majestätischer Blick, die oben beschriebenen, ehrwürdig von der Stirn empor gehobenen und darauf niedersinkenden Haare, der Scepter, der Adler, der seine Blitze trägt oder neben ihm sitzt, und zuweilen der Blitz in seiner Rechten, zeichnen ihn aus, er mag stehend neben einem Altare, oder sitzend auf einem Throne, oder auf seinem Donnerwagen vorgestellt werden.

Der Vater des Jupiters, Saturnus, oder wie ihn die Griechen nennen, Cronus, war das uralte Bild der Zeit. Man erzählte in diesem Character von ihm, daß er seine Kinder fraß. Dieses drückte der alte Künstler aus, wenn man ihm, einem alten Manne, ein Kind in die Hand gab. Als ein gewöhnliches Symbol der Zeit hält er theils eine Sichel, womit er seinen Vater den Uranos entmannte, theils eine Schlange in den Händen, die ihren eigenen Schwanz in dem Munde hat. Die Abbildungen von ihm sind, außer auf Münzen, überhaupt selten. Rhea, die Mutter des Jupiters wird häufig mit der Cybele, dem alten Symbol der fruchtbringenden Natur in Asien, verwechselt. Es wird daher nicht am unrechten Orte seyn, von dieser hier zu sprechen. Der Dienst dieser Göttin geschah mit ungemeinem Geräusche, das ihre Priester, die zu verschiedenen Zeiten Corybanten, Cureten und in Rom Galli hießen, theils durch das Zusammenschlagen der Waffen, theils mit Pfeifen, Trommeln und Handpauken erweckten. Die Handpauke ist also eines der gewöhnlichsten Attribute, wodurch auf Kunstwerken Cybelens Bild ausgezeichnet wird. Da sie zugleich die bewohnte Erde und Cultur der

Menschen

Menschen anzeigte, so gab man ihr in den ältern Werken eine sogenannte Mauerkrone, die in Gestalt einer mit Thürmen versehenen Mauer erscheint. Auch zogen vor ihrem Wagen ein paar Löwen. Oefterer erscheint sie auf den besten Werken verschleyert und einen Spieß in der Hand. Die Handpauke aber ist ihr beständiges Attribut. Einige Kunstwerke lassen uns einen Knaben bey ihr erblicken. Dieser ist der berühmte Attys, der Liebling der Cybele. Er ward entweder von der Göttin selbst entmannt, oder that dies unter einem Fichtenbaume an sich selbst, eine dunkle symbolische Vorstellung, in welcher das oft in der Mythologie vorkommende Bild liegt: die Erde zog die Fruchtbarkeit, deren Bild die männlichen Schaamtheile sind, an sich. Attys wird, wie man glaubt, auf einigen Werken in einer phrygischen hochgethürmten Mütze und in einem Hirtenkleide angetroffen, indem er neben der Cybele eine Handpauke schlägt. Die Alten werden ihn auch oft nackend abgebildet haben, denn sie suchten in der verschnittenen männlichen Natur, welche den Uebergang von der Schönheit des Knaben zu der des Weibes schilderte, etwas. Um des verschnittenen Attys willen waren auch alle Priester der Cybele, die Galli,

ver-

verschnitten, und die Kunst hat sie oft einer Abbildung gewürdiget.

Die Gemahlin Jupiters war Juno oder der Griechen Here. Die Kunst schilderte in ihr die Königin der Götter von einem stolzen, ehrsüchtigen und gebieterischen Charakter. Bey den Dichtern ist sie häufig eine Maschine, die die guten und vortreflichen Anschläge der Götter und Helden zu vernichten sucht. Sie ward die Gemahlin des Jupiter als seine Schwester, nachdem er sie in Gestalt eines Kukuks überlistet hatte. Sie tritt nachher als die beständige Verfolgerin seiner Kebsweiber und ihrer Kinder auf. Latonen ließ sie durch den Drachen Python auf dem ganzen Erdboden umher treiben, ehe sie ihr gestattete, den Apollo und die Diana zu gebähren. Die Semele verführte sie zu dem thörichten Anschlage, daß sich dieselbe vom Jupiter zuschwören lassen mußte, er wolle ihr in aller seiner göttlichen Majestät, wie er es Junonen zu thun pflegte, beywohnen und darüber umkam. Dem Herkules spielte sie das Recht der Erstgeburt im Perseischen Stamme, durch die frühzeitige Geburt des Eurystheus, aus den Händen. Die Geliebte Jupiters, Jo, jagte sie durch eine Furie in der ganzen Welt umher. Eine zweyte,

die

die Calliſto, verwandelte ſie in eine Bärin. Doch nichts von alle dem wird in Kunſtwerken ſichtbar. Die Dichter führen ſie öfterer als die Künſtler auf. Bey dieſen iſt ſie vornämlich an dem vorn über der Stirn zugeſpitzten Diadem erkenntlich. Auch der neben ihr ſtehende Pfau, ihr Lieblingsvogel, zeigt ſie bisweilen an. Auf einigen Münzen ziehen Pfaue ihren Wagen. Das Diadem ſcheint ſie beſonders unter dem Beynamen Regina, als Vorſteherin der Staaten, geführt zu haben. Wie ſie als Vorſteherin der Ehen abgebildet wurde und als Juno Lucina, oder Geburtshelferin, vielleicht mit einem Gürtel in der Hand? iſt ungewiß. Der Juno Kinder von dem Jupiter waren Mars, Hebe und Vulcan.

Mars, der Griechen Ares, kam aus Thracien nach Griechenland. Beym Homer iſt er das Symbol der rohen körperlichen und brutalen Tapferkeit, im Gegenſatz der Minerva, der Göttin des mit Ueberlegung geführten Krieges. Mehr noch als die Griechen nahmen die Römer ſeinen Dienſt an. In Rückſicht jener Dichtung ließ daher Homer durch den von der Minerva angeführten Diomedes den Mars verwunden. Eine frühere Fabel

ließ

ließ ihn sogar von den Riesen Otus und Ephialtes fesseln, und mit Ketten gebunden in ein ehernes Gefäß sperren, woraus ihn noch Merkur errettete. Er war der beständige Liebhaber der Venus und die alten Künstler bildeten ihn oft mit derselben umschlungen ab; oder er spielte mit dem kleinen Eros oder Cupido. Mars hat dann gewöhnlich seine Rüstung abgelegt. Ihre Vertraulichkeit entdeckte Helios, oder die Sonne, dem rechtmäßigen Gemahl der Venus, dem Vulcan, der denn beyde in ihren Umarmungen mit einem ehernen Netz umzog und so den Göttern zur Schau ausstellte. Die gereinigte Mythologie stellte den Mars gewöhnlich nackend, oder nur mit einem Helme bedeckt, als einen schönen jungen Mann, mit starken ausgearbeiteten Gliedern, doch in einer völligen Ruhe dar. Er ist die höchste Stufe des Jünglingsalters. Trophäen und Rüstungen in der Nähe um ihn, so wie der Spies in seiner Hand, sind die einzigen Attribute, die sie ihm beylegen. Doch findet man ihn auch gerüstet auf einem Wagen stehen auf Münzen. Auf einigen alten Kunstwerken trägt er auch einen Ring an dem rechten Fuße; vielleicht als Anspielung auf seine ehemalige Fesselung von den gedachten Riesen. In einigen

nigen steigt auch Mars, unter Vorleuchtung Amors, zu der auf der Erde liegenden Rhea Sylvia, der Mutter des Romulus und Remus, der beeyden Stifter des Römischen Volkes herab, die der Fabel nach eben von ihm diese beyden Kinder erzeugte. Die Wagenführerin des Mars war seine Schwester Enyo oder die Bellona, das Symbol der kriegerischen Wuth. Sie saß entweder auf seinem Wagen und schwang da ihre blutige Geißel; oder sie lief mit zerstreueten Haaren und einer Fackel in der Hand vor demselben her. Andere eben so allegorische Personen, der Schrecken und die Furcht, begleiteten diesen Wagen. Mars ward auch bisweilen vor dem Gerichte der zwölf Götter geschildert, die im Areopagus des an dem Sohne des Neptuns Haliorhotius, der seine Tochter Alcippe geschändet hatte, begangenen Mordes halber über ihn Gericht hielten. So erblickt man auch den Verweis, den ihm Jupiter gab, nachdem ihn und die Venus Vulkan des gedachten Nestes wieder entledigt hatte, auf einigen erhabenen Arbeiten. Sein Kampf mit dem Herkules, gegen den er zugleich mit seinem Sohne Cycnus kämpfte; und welchen Kampf endlich

Jupi-

Jupiter mit dem Blitze trennte, war gleichfalls ein häufiges Künstlersujet.

Hebe, das Bild der ewigen Jugend der Götter, war die Mundschenkin auf dem Olymp, welche nach der Weise der alten Welt die Götter mit Nektar bediente, bis Jupiter dieses Geschäft an seinen Geliebten den Ganymed übertrug. Sie ward, wie die Fabel erzählt, eines begangenen Fehlers halber entsetzt. Man will diese Handlung noch auf einen erhobenen Werke sehen. Sie erscheint auf mehrern antiken Gemmen in einem leichten Gewande, das ihr über die Schultern hängt und reicht den Göttern Nektar. Auf einigen streichelt sie auch und füttert den Adler des Jupiters. Nach des Herkules Vergötterung ward sie dessen Gemahlin und erscheint also mit diesem. Sonst fand man sie auch als die Dienerin der Juno zu Argos und sonst zu ihren Füßen. Die Schaale ist ihr Attribut; so wie die Dichter ihre schönen Füße rühmen. Sie würde uns, hätten wir anders Bildsäulen von ihr, die höchste idealische weibliche Jugend schildern.

Vulcan, der Griechen Hephästos, war den Alten das Symbol des Feuers und dann der künstlichen Arbeiten, endlich das höchste

Ideal

Ideal eines Künstlers. Seine frühern Geschichten, daß ihn Juno seiner Häßlichkeit wegen vom Himmel warf, daß er zu Lemnos von den Sintiern auferzogen wurde, und dann die Juno auf einem künstlichen Stuhl anfesselte, erwähnt die Kunst nicht. Sie stellt ihn meist als einen ältlichen Mann mit einem Barte und zerstreueten Haaren und einer Mütze auf dem Haupte vor. Bald ist er nackend, bald ein Mantel über ihn geworfen, doch so, daß bey seinen Arbeiten der rechte Arm frey bleibt. Blos seine Stellung verräth sein Hinken. Sonst trägt er entweder eine Zange oder schmiedet sitzend bald Waffen, bald Pfeile, bald Donnerkeile. Selten steht ein Ambos blos als Attribut bey ihm. Aber sehr oft schmiedet er der Pallas, die neben ihm steht, einen Helm. In der alten Dichtersprache waren alle kunstreiche Dinge, Geräthschaften, Becher, Wagen, Tische, Schilde, Spieße, Schwerdter, Helme u. s. f. sein Machwerk. Venus war seine Gemahlin; oder eine der Grazien war es, eine liebliche Dichtung anstatt zu sagen, seine Kunstwerke besaßen Anmuth und Geschmack.

Jupiters Bruder, der Beherrscher des Meeres, war Neptun, der Posidon der

Griechen. Die Kunst bildete ihn mit gleicher Würde, als den Jupiter. Der Dreyzack oder Tridens, eine Art von Harpun, womit man sonst Fische fieng, war sein beständiges Attribut. Man schrieb ihm die Beherrschung des Meeres und die Erschütterung der Erde zu. Seine Söhne wurden alle barbarische wilde Menschen genannt. Die Pferde waren sein Geschenk. Daher war er auch der Vorsteher der Wettrennen. Mit der Gorgone Medusa erzeugte er selbst das berühmte Pferd Pegasus, das geflügelt gebildet wurde und mit seinem Hufschlag den Musen den Quell Hippocrene schenkte. Die Verächter seiner Gottheit einen Cepheus und Laomedon bestrafte er mit Ungeheuern, denen sie ihre Töchter aussetzen mußten; dem Minos aber schickte er darum den unbändigen kretischen, nachher marathonischen, Ochsen zu. Mit der Minerva stritt er um den Besitz von Attika dadurch, daß er einen Brunnen erschuf; so auch mit der Juno über Argos. Mit Apollo mußte er zur Strafe für eine Verschwörung gegen den Jupiter, die Mauren von Troja bauen, wo ihn eben Laomedon um den Lohn betrog. Seine ordentliche Gemahlin war Amphitrite, mit der er den Triton, von dem wir gleich reden wer-

werden, erzeugte. Sie verbarg sich lange vor ihm, bis endlich ihm dieselbe ein Delphin ausfindig machte. Neptun erscheint oft nur mit dem Dreyzack ausgezeichnet auf den Münzen; wo neben ihm verschiedene allegorische Abbildungen nicht selten erblickt werden. So deutet die Siegesgöttin neben ihm auf Siege zur See; so Neptun selbst, wenn er am Ufer des Meeres sitzt, wo ruhig Delphine vor ihm plätschern und das Vordertheil eines mit Perlen geschmückten Schiffes sichtbar wird, auf eine glückliche und reiche Seefahrt. Eine ähnliche Allegorie drückt, wie es scheint, die glückliche Befreyung von einem Unfalle zur See aus, da nämlich, wo Neptun auf einem Seeungeheuer steht, in dessen Rachen er einen Pfahl gestoßen hat. Sonst wird Neptun auch öfters fahrend auf der See entweder auf einer Seemuschel, oder auf einem gewöhnlichen Wagen mit Rädern dargestellt. Dergleichen Wagen eignete das Alterthum allen Göttern zu. In dem Wagen sitzt dann öfters Amphitrite. Nereiden, oder Seenymphen, Tritonen, Proteus, Glaucus und Palämon umgeben dann mit einer Menge von Wallfischen und Delphinen den Wagen. Alle die genannten gehören zu dem Gefolge des Meeresgottes. Unter ihnen

war Nereus einer der ältesten Meergötter, der dabey zugleich, wie die ältesten Götter insgesammt, die Gabe der Weißagung besaß. Er bezeichnete also vielleicht die weißagende Kraft des Meeres, das seine Veränderungen durch gewisse Anzeichen im voraus angiebt. Nereus war der Gemahl der Doris und der Vater der Nereiden. Er wird sehr zärtlich gegen die Seinigen und als ein sie liebkosender guter Greis auf Kunstwerken geschildert. Zu Weissagungen aber brachte ihn gleichwohl Herkules nur mit Mühe; er verwandelte sich in viele Gestalten, ehe er sich dazu bewegen ließ. Die Nereiden seine Töchter, ein Dichterbild, das Plätschern der Wellen und diese selbst abzuschildern, kommt sehr oft auf Kunstwerken vor; wo sie theils auf Seethieren sitzen und den Winden ihr Gewand entgegen flattern lassen, theils die Thiere liebkosen. Sie wurden von den Alten als große Schönheiten von einem muntern schäckerhaften Wesen geschildert. Triton war der Sohn der Amphitrite und des Neptuns, der häufig von Dichtern und Künstlern vervielfältigt wurde, eigentlich das Symbol des Brausens vom Meere. Darum ward er als der Seetrompeter geschildert, der auf einer spitzigen und runden Muschel blies.

Er

Er ward nur oberwärts als ein Mensch, unten in einen oder zwey Fische sich endigend vorgestellt. Man gab ihm, wie allen Seegöttern den Kopf eines bärtigen Alten, der nur statt der Augenbraunen Schuppen hatte, und so auch an andern Theilen des Leibes dieselben führte. Proteus war einer andern Sage nach dasselbe mit dem Nereus; nur wies jenem die Mythologie seinen Standort bey der Insel Pharos, ohnweit Alexandrien in Aegypten an, das ist, die Sage von ihm stammte aus diesen Gegenden. Im Homer hat er, wie jeder andere Gott, seine eigenen Heerden von Seethieren; aber er war ein Diener Neptuns. Also sein Aufseher über seine Heerden, mit denen er am Mittage aus der See aufsteigt, sich sonnt und schläft. Auch er besaß die Gabe zu weißagen, und auch ihm mußten seine Weißagungen mit List entwunden werden. Seine Bildung hatte vor der der übrigen Seegöttern nichts auszeichnendes. Die Dichter leihen ihm bisweilen einen mit Meerpferden bespannten Wagen. Er kommt bey den Seereisen des Menelaus vor und Herkules tödtete seine Söhne, große Ringer, aber äußerst verwegene Buben. Glaucus, der in der Geschichte der Argonauten die Rolle spielt, die

man sonst den Proteus und Nereus spielen läßt, war einst ein Sterblicher und trug Fische zu Markte. Die Fische wurden auf das Berühren eines gewissen Grases wieder lebendig und sprangen in die See. Glaucus kostete gleichfalls von dem Grase, stürzte sich nun auch in die See und ward da einer der wahrsagenden Meergötter. Wenn man ihn auch einst in der Kunst bearbeitet hat: so zeichnet sich sein Bild von den übrigen Meergöttern doch nicht aus. Palämon, mit dem man mit der Zeit den Gott der Häfen, bey den Lateinern den Portumnus verwechselte, war einst ein Sterblicher, ein Sohn der Ino und des Athamas, Königs in Böotien. Da seine Mutter den jungen Bacchus auferzog, machte Juno den Vater rasend. Seiner Wuth entfloh Ino und stürzte sich mit ihrem jüngsten Kinde Melicertes genannt, in die See. Beyde, die Mutter unter dem Namen Leucothea, welche die Römer häufig mit ihrer Morgengöttin Matuta verwechselten, und der Sohn unter dem Namen Palämon, wurden unter die Meergötter aufgenommen. Abbildungen findet man von beyden nicht.

Wir gehen nun wiederum zu der Familie des Jupiters zurück und stoßen hier auf seine

zweyte

zweyte Schwester die Ceres oder die Demeter der Griechen. Ceres war bey den Alten das Symbol der bewohnten Erde, der Natur, der Fruchtbarkeit, des Ackerbaues, des Getraides und der mit dem Ackerbau verbundenen Cultur unter den Menschen, namentlich der Einrichtung von Staaten und der Gesetzgebung. Die ersten Feste dieser Göttin waren National-Aerndtenfeste. Nach und nach giengen sie in wichtigere Feyerlichkeiten und eine Art von Gottesdienst über, bey dem pantomimische Vorstellungen die Geschichte der Einführung des Getraidebaues und der dadurch erfolgten Cultur, nicht weniger der ehemaligen Wildheit unter den Menschen vorstellten. Hier kamen die edelsten und klügsten unter den Nationen zusammen und durch ihren Umgang ward jede Art von Cultur und Ausbildung befördert. Nach und nach aber vergaß man den Sinn der alten Gebräuche und behauptete, die Beywohnung bey diesen Mysterien befördere zu einem vorzüglichen Grade von Seeligkeit nach dem Tode. Dies sind die sogenannten eleusinischen Geheimnisse, die eigentlich mit der Kunst in keiner Verwandschaft stehen. Die Fabel erzählt, der Ceres wurde ihre mit dem Jupiter erzeugte Tochter Proserpina mit dem

Willen des Vaters von seinem jüngsten Bruder, dem Gotte der Unterwelt, entführt. Ceres wußte davon nichts, zündete am Berge Aetna zwey Fackeln an, und suchte ihre Tochter durch die ganze Welt. Endlich erfuhr sie die Geschichte der Entführung und das Gutheissen Jupiters. Sie beschloß nun nicht wieder nach dem Olymp zurückzugehen. In dieser Absicht kehrte sie zu Eleusis in Attika bey dem Vater des Triptolemus ein, wo sie eine Zeitlang der Kinder wartete, dann aber dem Triptolemus einen mit Drachen bespannten Wagen und Getraide gab, und ihm anbefohl dieses Getraide durch die ganze Welt auszustreuen. Endlich verglich Jupiter die Sache zwischen dem Räuber und der Ceres dahin: Proserpina solle sechs Monate im Jahre bey der Ceres, sechs Monate aber in der Unterwelt seyn. Proserpina ist das Saamenkorn. Dieses blieb sechs Monate verborgen, das ist die Unterwelt, in der sich Proserpina befand. Schon vorher hatte Ceres auch mit ihrem Bruder Neptun, den sie als eine Furie floh, das schnelle und vortreffliche Pferd Arion erzeuget, das in der Folge dem Adrast das Leben errettete. Eine Fabel, die oft auf alten Denkmälern vorgestellt, worden

ist;

ist; so wie auch Triptolem mit seinem Drachenwagen auf denselben nicht selten ist. Die gewöhnlichen Attribute der Ceres sind ein Büschel Aehren, worein einige Mohnköpfe gebunden sind; oder eine Sichel oder eine, ja zwey Fackeln, mit denen sie auch bisweilen auf einem mit Drachen bespannten Wagen fährt. Mehrmals ist sie mit dem Bacchus in Gesellschaft, sitzt auf seinem Wagen, oder auf seinem Schooße, weil nämlich beyde für die Gottheiten der menschlichen Cultur angesehen wurden.

Die dritte Schwester Jupiters war die Vesta, oder Hestia, das Symbol des Hausfeuers. Das Alterthum begieng nämlich in der Feyer dieser Göttin die Wohlthat der ältesten Wohnungen und des Besitzes vom Feuer. Vesta war also die Beschützerin der Häuser, wie der Staaten. Darum haben sie auch schon die Alten häufig mit der Cybele verwechselt und mit einer Mauerkrone versehen. Auf alten Kunstwerken ist sie allezeit verschleyert, und hat eine brennende Lampe, oder eine Fackel zu ihrem Kennzeichen. Ein zweytes Attribut, das man an ihr erblickt, ist der Zepter, den sie führt, und das Palladium oder ein kleines Bild einer mit Helm, Brust-

harnisch und Spies bewaffneten Minerva, das sie in der Hand trägt. Denn dieses Palladium, auf dessen Erhaltung dem allgemeinem Glauben nach die Erhaltung des Staats beruhete, ward zu Rom in ihrem Tempel aufbewahret. Mythologische Erzählungen sind eigentlich von dieser Göttin nicht bekannt.

Auf die Geschwister Jupiters lassen wir seine noch übrigen Kinder folgen. Hier kommt uns zuerst Apollo entgegen, unter dem der älteste Grieche, wie das Bild der Sonne, so den ältesten Nationalgott, den Gott seiner frühesten Barden, ja den ersten Barden der Nation selbst verehrte. Damals waren die Griechen noch ohne Ackerbau, als sie den Dienst des Apollo aus Asien erhielten. Asien fürchtete die Strahlen seiner heißen Sonne. Sie wurden in diesen Gegenden oft zur Ursache von Krankheiten. Apollens Strahlen wurden zu Pfeilen und er derjenige, welcher die Menschen schnell durch den Tod dahin raffte. Doch dieser Nationalgott ward von Hirten angebetet, er mußte sich also bequemen, der Vorsteher der Heerden zu werden. Die ältesten Barden beriefen sich auf den Apoll als ihren Führer. Was diese Barden waren, Dichter, Musiker, Wahrsager und Aerzte in einer Person;

das

das ward auch Apoll. Die allgemeine Vorstellung dieser Gottheit war, daß man ihn mit dem Bogen und Köcher auf dem Rücken und der Leyer in der Hand, oder bald blos mit der Leyer, oder auch ohne dieselbe vorstellte. Apoll war einst der Gott der Hirten gewesen; er mußte also selbst im Hirtenstande gelebt haben. Dies geschah damals, erzählt die Fabel, als er die Verfertiger der Blitze, die Cyclopen erschlagen hatte. Damals hütete er beym Admet in Thessalien die Rinder. Apollo war Dichter, also Vorsteher der Musen Musageta. Apollo war Musiker und zwar der vortrefflichste. Marsyas ließ sich einst mit ihm in einen Wettstreit ein; Marsyas überwand ihn beynahe. Endlich siegte Apoll und der Gott ließ durch einen thracischen Knecht den Marsyas an eine Fichte aufhängen und die Haut ihm abziehen. Pan und Apoll hatten einen andern Wettstreit, Midas ward Schiedsrichter und erkannte dem ersten den Preis zu. Aus Dankbarkeit beschenkte ihn Apoll mit Eselsohren. Apoll war Wahrsager; sein waren die ersten Orakel der Welt; das zu Delphi und andere. Das letztere zu erlangen, erlegte er den Wächter desselben, den Drachen Python. Eben dieser Drache hatte auf der

Juno

Juno Geheiß seine Mutter Latona über die ganze Erde verfolgt, und sie nirgends gebähren lassen, bis endlich Neptun die neue Insel Delos für sie aus dem Meere emporhob, und hier Latona, unter einem Palmbaume, von dem Apollo und der Diana genaß. Apollo war Arzt, der größte damalige Arzt Aesculap mußte also sein Sohn seyn. Apollo zeugte ihn mit der Thessalierin Coronis, die er kurz vor Aesculaps Geburt aus Eifersucht mit den Pfeilen erschoß. Schon lag sie auf dem Rogus, als er das Kind noch aus dem Feuer rettete. Er hatte eine Menge anderer Liebschaften. Denn alle Dichter und Wahrsager der alten Zeit waren seine Söhne. Unter mehrern derselben ist nur Daphne merkwürdig. Sie rief, als Apollo sie verfolgte, die Götter an und diese verwandelten sie wohlthätig in einen Lorbeerbaum, der seitdem dem Apollo geheiligt blieb. Apollo warf auch einst die Diskus-Scheibe mit seinem Geliebten dem Hyacinth. Eifersüchtig auf ihn, wehete Zephyr die Scheibe dem Hyacinth auf den Kopf und er ward auf der Stelle erschlagen; dann, wie die spätern sagen, in die Blume gleiches Namens verwandelt. Alle diese Erzählungen bearbeitete die Kunst. Allein der alte Künstler

nahm

nahm es sich auch oft zum Zwecke, sich den Apollo in ganz eigenen Situationen zu denken. Bald schilderte er den mächtigen Apollo Phöbus, den, dessen Strahlen Leben erwecken und tödten; bald den König der Welt, die Sonne; bald den wollüstigen Genießer der Künste, wo Apollo dem Bacchus sehr gleich kommt; bald den unschuldigen Hirten. Sein langes Haar, seine Leyer, sein Bogen sind Attribute, die ihn immer auszeichnen. In Apollens Gesellschaft waren oft die Musen, unter denen die Alten sich eigentlich die Seelenkräfte dachten. Ihrer waren neun; und Calliope, Clio, Euterpe, Melpomene, Terpsichore, Erato Polyhymnia, Urania, Thalia ihre Namen. Es ist aber gewiß, daß eigentlich die Alten den Musen nie einzeln besondere Verrichtungen auftrugen; also sie auch nicht unter einander durch besondere Attribute auszeichneten. Die Dichter rufen bald diese, bald jene an; und die Künstler bilden bald die eine, bald die andere singend oder tanzend. Der größte Theil der Attribute, welche die Musen auszeichnen sollen, ist folglich neu. Als Schönheiten vom ersten Range, doch von minderer Unbefangenheit, als die Grazien, werden sie insgesammt geschildert.

Diana,

Diana, die Artemis der Griechen, war die Zwillingsschwester des Apollo. Sie kam als das uralte Symbol des Mondes unter die Griechen. Wie sie in Asien die besondere Vorsteherin der nächtlichen Jagd gewesen war, so ward sie dieses unter den Griechen, einem Volke, wo die Jagd eine Hauptbeschäftigung ausmachte, wieder. Diana als Jägerin, erhielt die Nymphen zu Begleitern, und Bogen und Pfeile. Mit diesen letztern tödtete sie, nach der Meynung der Alten, die, so schnell dahin starben. Ihre Jagdbeschäftigung war aber gleichwohl das Hauptwerk, worauf man unter den alten Dichtern und Künstlern sah. Man schilderte in ihr eine männliche Schönheit, die durch Jagd und Anstrengung sich abgehärtet hatte. Sie war mit Bogen und Pfeilen versehen; ein kleiner halber Mond über der Stirn und ihre Größe unterschied sie von ihren Begleiterinnen den Nymphen. Sie stund bisweilen auf einem mit Hirschen bespannten Wagen. Ihr Gewand ist größtentheils aufgeschürzt wie es die Jagd erfordert. Bisweilen trägt sie eine, oder zwey Fackeln in den Händen. Dann wird sie insonderheit Diana Phosphoros oder Lucina genannt. Da man sie auch bey den Kindbetterinnen um glück-

liche

liche Beförderung der Geburten anrief: so scheint diese Vorstellung sie geschildert zu haben. Ein anderes Mal schreitet Diana über einen niedergeworfenen Ochsen hinweg, oder sitzt auf ihm. Das ist, Diana Taurobolos, die Ochsenwerferin; ein uns unbekanntes mythologisches Symbol. Die Nymphen sind nach der Meynung der Alten die Symbole des Wachsthums der Erdfrüchte. Da man nämlich überall Bewegung verspürte, dachte man sich auch überall ein lebendes Wesen, das diese verursache, in jedem Brunnen, in jedem Baume, im Meere und sonst. Die Nymphen wurden daher in Meernymphen Oceaniden oder Nereiden, Wasser- und Quellnymphen Naiaden, Bergnymphen Oreaden, Waldnymphen Dryaden, Hamadryaden eingetheilt. Sie genossen Ambrosia, nahmen an den Festen und Tänzen der Götter Theil, und waren besonders Begleiterinnen der Diana, Venus und des Pans. Die Alten schilderten den Frühling oder die Rückkehr der Natur durch die Tänze der Nymphen. Doch in der Unterscheidung derselben waren sie nicht so genau. Von Dianen zu Ephesus habe ich bereits gesprochen. Sie geht als ein asiatisches Bild der Natur der unsrigen nur wenig

und

und der Kunst eigentlich nichts, an. Aber sehr nahe war Diana mit Lunen und noch mehr mit der Hecate verwandt, mit welcher sie oft verwechselt wurde.

Nun zu den fernern Kindern des Jupiters. Jupiter gebahr aus sich selbst die Göttin der Weisheit die Minerva oder Athenes der Griechen. Er hatte ihre Mutter Metis verschlungen, empfand nach einiger Zeit heftige Kopfschmerzen, ließ sich den Kopf vom Vulkan öffnen, und Minerva sprang bewaffnet hervor. Minerva bleibt den Alten immer das Sinnbild der Klugheit, die mit Unternehmung verbunden ist. Sie ließen sie bald als Kriegerin im Helm und Harnisch auftreten, bald im langen Frauenkleide, als die gute Beschützerin der Künste und als die Belohnerin des häuslichen Fleißes, die Göttin Ergane, erscheinen. Ihre Attribute als Kriegesgöttin oder Pallas bestehen vornämlich in dem Spieße und Brustharnisch. Dieser letztere führt eigentlich den Namen Aegis, weil die Uralten Ziegenfelle vor der Brust als Harnische trugen. Die Fabel erzählt von der Aegis etwas anderes. Entweder Minerva erlegte ein ungeheures Thier dieses Namens und brauchte dessen Haut als Brustharnisch; oder sie zog einem

der

der Giganten, den sie erlegt hatte, die Haut ab, und machte diesen Gebrauch davon. Von dem Medusenkopfe werden wir gleich hören. Ihr Helm führt auf alten Kunstwerken nicht weniger vielfache Verzierungen; bald sitzt die Eule, das Symbol der Nachtwachen und Wachsamkeit, bald ein Sphinx, bald ein Hahn darauf. Bald sind Köpfe darauf angebracht. In der Hand hält sie zuweilen eine kleine Victoria, oder das Palladium. Victoria, der Griechen Nice, die Siegesgöttin, ist schwer von Minerven zu unterscheiden, nur der Medusenkopf fehlt, sonst ist sie gleich Minerven bewaffnet. Das kleine bewaffnete Minervenbild wird Palladium genannt. Die Fabel erzählt davon vielerley Besonderheit. Minerva kämpfte einst als Jungfrau mit der Tochter des Tritons ihres Erziehers, Pallas, zur Wette. Jupiter, der gewahr wurde, daß Pallas im Begriff war, der Minerva seiner Tochter einen tödtlichen Streich zu versetzen, hielt seine Aegis vor; Pallas erschrack und erhielt in demselben Augenblicke einen Schlag von Minerven, der sie in den Tod streckte. Aus Betrübniß über ihren Tod, machte sie ein Bildchen, das der Pallas vollkommen glich und stellte solches ihr zum Andenken neben den Jupiter, der

dann dasselbe der Electra schenkte, durch die es an den Dardanus und die Trojaner kam, deren Schutzgott es wurde. Nach andern fand es Ilus am Morgen darauf, nachdem er den Grund zur Stadt Troja gelegt hatte, vor seinem Zelte. Das Bild trug die völligen Waffen der Minerva, der Kopf, die Augen und der Spieß aber waren beweglich. Diomedes und Ulysses entführten dieses Bild den Trojanern; dem Diomedes nahm es wieder der attische König Demophoon ab. Nach einer andern Erzählung brachte es Aeneas mit sich nach Italien; und sowohl Aeneas als Diomedes erscheinen oft mit demselben. Wir kehren zu Minerven zurück. Ihre Erfindungen waren der Oelbaum, das Gewebe und der Spinnrocken. Alle drey Stücke brauchen bisweilen die Künstler Minerven zu bezeichnen. Minerva war die Führerin aller großen Helden und Erfinder. Dem Argos half sie das von ihm benannte Schiff der Argonauten erbauen. Perseus besiegte mit ihrer Hülfe die Gorgone Medusa; Bellerophon bezähmte durch sie das geflügelte Pferd Pegasus und tödtete die Chimära; dem Ulysses und seinem Sohne Telemach gab sie sich zum Führer. Man trift sie also oft bey die-

sen an. Dagegen reitzte Paris ihren ganzen Unwillen, da er den Streit zwischen den Göttinnen Juno, Minerva und Venus, ohngeachtet sich alle drey Göttinnen ihm nackend zeigten und ihm Minerva die günstigsten Versprechungen that, daß sie ihn zum ersten Helden der Welt machen wolle, zum Vortheil der Venus entschied. Von dem Streite selbst werden wir unten bey der Vermählung des Peleus und der Thetis hören. Die alten Künstler paarten in Minerven das Bild der jungfräulichen Bescheidenheit mit der Mine der Weisheit. Daß sie öfters Vulcans Gefährtin ist und neben ihm vorgestellt wird, haben wir bereits gehört.

Mit der Tochter des Atlas Maja, zeugte Jupiter den Merkur oder Hermes der Griechen. Merkur war den Alten das Bild des menschlichen Verstandes, wie der Ausbildung desselben. Alle Künste, durch welche die menschliche Cultur befördert wurde, insonderheit die Fechtschule, die Beredsamkeit, die Musik wurden ihm zugeschrieben. Da in den rohen Zeiten List und Gewandheit oft für Klugheit galt, so ward Merkur auch die Gottheit des Betrugs, ja des Diebstahls; selbst die Zauberey ward ihm beygemessen. In der

Folge ward er als Zauberer der Gott, der dem gemeinen Glauben nach die Seelen in die Unterwelt führte, und behielt auch hier seine Zauberruthe bey. So erhob man ihn auch zu Jupiters Herold, den er als Gesandten in die Ober- oder Unterwelt schickte. Er führte zu dem Ende den Heroldsstab, der mit Schlangen, dem Symbol der Klugheit, umwunden war. Seine Füsse waren der Schnelligkeit wegen mit Flügeln versehen. So trug er um eben diese Eigenschaft auszudrücken, auf dem Kopfe einen Hut mit einem schmalen Rande, der gleichfalls Flügel hatte. Er hat auch einen Hahn bey sich stehen. Dies sind die gewöhnlichen Kennzeichen, an denen man seine Person erkennt. Unter die ungewöhnlichen gehört es, wenn er bisweilen eine Schildkröte neben sich liegen hat, oder dieselbe sogar auf dem Kopfe trägt. Denn er erfand, indem er über die Schaale dieses Thiers Saiten spannte, die alte Lyra oder Laute. Andere Attribute, als die Pfeife oder die Sichel in seiner Hand, beziehen sich auf seine Geschichte mit dem Argus Panoptes, von der wir unten hören werden. Mit einem Widder unter dem Arme heißt er besonders Criophorus, weil er damit Städte von schweren Krankheiten befreyet

freyet haben soll, daß er einen Widder um sie hertrug. Einen andern Merkur nennt man Camillus dann, wenn er vor einem Altare steht und eine Schaale in der Hand hält. Diese Benennung ist allerdings etwas willkührlich.

Wir haben nun die obern Götter der Griechen und Römer, den Jupiter, Apollo, Mars, Vulcan, Neptun und Merkur so wie die Juno, Vesta, Ceres, Diana, Minerva kennen lernen. Nur die Venus oder Aphrodite der Griechen ist uns noch übrig. Venus war den Uralten der Mond, in so fern er die Fruchtbarkeit und das Wachsthum der Früchte, das meist zur Nachtzeit geschieht, befördert. Dann ward in der Venus die Natur, dann die Zeugung und endlich die Liebe verehrt. Die Alten gaben der Venus eine doppelte Entstehung. Entweder sie war die Tochter Jupiters und der Dione; oder sie ward aus den abgeschnittenen Schaamtheilen des Uranos gebildet, die ins Meer fielen. Diese letztere Venus schwomm auf einer Seemuschel an die Insel Cypern an. Venus ward die Gemahlin des Vulkan. Sie hatte aber nebenbey ihre Liebeshändel mit dem Mars, mit dem sie oft die alten Künstler umschlungen vorstellen. Das Kind dieser Lie-

be war der kleine leichtfertige und geflügelte Knabe mit Bogen und Pfeilen und einem Köcher voll von denselben auf dem Rücken, den die Dichter und Künstler erst in zwey oder drey die Liebe und Gegenliebe vervielfältigten; dann aber in weit vermehrter Zahl auftreten ließen. Sein Name ist Eros, Amor, Cupido, und in der vermehrten Zahl Cupidines. Es ist unmöglich alle die Situationen anzuzeigen, ir denen die Künstler den Dichtern zufolge diesen Cupido und seine Brüder auftreten ließen. Bald wetzt er Pfeile, bald schläft er, bald schmiedet er Pfeile, bald schifft er mit seinen Brüdern und so sind beynahe alle Attribute der Götter, die Lyra, der Thyrsus, die Keule des Herkules, der Helm des Mars, der Blitz Jupiters u. s. f. und noch hundert allegorische Vorstellungen von diesen Kleinen, in denen die alten Künstler Gelegenheit hatten, schöne Kinder abzubilden, anzutreffen. Eine andere Liebschaft der Venus, mit welcher sie auch bisweilen angetroffen wird, ist Adonis, das Symbol des Blumenfrühlings. Dieser Liebling jagte gern und ward endlich von einem wilden Schweine erlegt. Venus suchte ihn und beklagte, da sie seinen Tod vernahm, ihn aufs bitterste. Die

Deu=

Deutung dieser Fabel gehört ins höhere Mythengeschlecht, das den Künstler eigentlich nichts angeht. Noch ein dritter Geliebter der Venus war Anchises der Trojaner. Sie ward von ihm Mutter des berühmten Aeneas und von daher Stamm-Mutter des Römischen Volks und Julischen Geschlechts, sonst Genitrix genannt. Die Gefährten der Venus waren die Gratiä oder Charites der Griechen, und die Horä. Als die Alten das System ihrer Mythologie berichtiget hatten, stellten sie von jedem dieser Schwesterpaare drey auf. Beyde bezeichneten ursprünglich die drey Jahreszeiten, welche die Alten kannten, Winter, Frühjahr, Sommer. Dann wurden die Gratien zu den Göttinnen der Reitze, die Horä aber behielten entweder ihr Amt als Verwalterinnen der Jahreszeiten, oder sie wurden in anderer Beziehung als die Aufseherinnen der guten Ordnung angesehen. Die Namen der Gratien waren gewöhnlich Thalia, Aglaja und Euphrosyne; so wie die drey Namen der Horen Irene, Eunomia und Dice. Beyde wurden nackend oder leicht bekleidet und gewöhnlich im Tanze unter einander verschlungen vorgestellt. Bisweilen tragen sie Blumenkränze, oder Guirlanden, die sie um

ihre Gruppe herziehen. Was die Gratien von den Horen unterscheidet, läßt sich schwerlich ausmachen. Man kann annehmen, daß sie alle beyde dargestellt sind, wo mehr als drey nackende Mädchen tanzen. Gratien, Horen und Nymphentänze bezeichneten bey den Alten, Dichtern sowohl als Künstlern, die Rückkehr des Frühlings. Venus wurde von den alten Künstlern auf sehr verschiedene Art vorgestellt. Die neuern Ergänzer haben die Verwirrungen noch größer gemacht, und theils Veneres erfunden, an die der alte Künstler nie dachte, theils neue Beziehungsnamen erdacht, die, da wir die alten noch nicht berichtigt haben, zu nichts dienen können. Wir wollen versuchen, die Vorstellungen in gewisse Classen nach Anleitung des großen Heyne zu bringen. Man stellte also erstlich eine Venus auf, die aus dem Meere aufstieg. Diese führte den allgemeinen Namen Marina, die Meervenus. Ein Delphin neben ihr konnte das Attribut derselben seyn. Sie war ganz gewiß gänzlich nackend. Apelles bildete sie, wie sie sich das Haar abtrocknete, das sie mit beyden Händen faßte. Das ist die berühmte Anadyomene, die hundertfältige Abbildungen erlangt hat. Bey andern stund sie vielleicht auf einer

Mu-

Muschel; noch bey andern ritt sie auf Seepferden. Dies ist diejenige, der man insonderheit den Namen Marina giebt. Der Spiegel, den Venus bey Abtrocknung ihres Haares hält, oder den Amor ihr entgegen hält und andere kleine Abänderungen machen nichts. Dann stellten die Künstler die Venus nackend vor, wahrscheinlich wie sie sich dem Paris bey seinem berühmten Urtheile über die drey Göttinnen gezeigt hatte. So stellte Praxiteles seine Cnidia vor. Sie bedeckte mit der einen Hand verstohlen die Natur. Auch diese Cnidia fand viele Copisten. Gewissermaßen würde auch hieher zu zählen seyn, die nackende Venus mit einem Apfel in der Hand, die man auch zuweilen Victrix nennt. Eine andere Victrix kommt bald vor. Sie heißt auch in dieser letztern Vorstellung Venus Felix. Doch nicht allein nackend auch bekleidet bildete der alte Künstler die Venus; was sie dann anders, als etwa Amor an der Hand, auszeichnete, wissen wir nicht. Man stellte sie aber auch bisweilen in der Stellung vor, daß sie bescheiden das Gewand mit gebogenem Arme über die Brust herauf zog. So sah die Venus aus, die, wie wir oben erzählten, Agoracritus in eine Nemesis um-

schuf. Noch eine andere Vorstellung der Venus war es, wenn man sie im Bade, oder aus dem Bade steigend schilderte. Sie zog dann das Gewand in einer tiefern oder höhern Lage über sich herauf. Wie viele Abänderungen gab es da nicht. Das Badegefäß neben ihr konnte sie kenntlich machen. Das Gewand ruht bisweilen auf der Vase. H. H. Heyne hält die sogenannte mediceische Venus für eine Venus dieser Art, die beym Aussteigen aus dem Bade überrascht wurde, und daher mit der einen Hand die Brust, mit der andern die Natur bedeckt. Doch von dieser künftig. Nur soviel, Anadyomene konnte kein geflochtenes Haar haben. Wir haben oben von der Venus Victrix gesagt. Diese erscheint bisweilen mit Helm, Spieß und Schild bewaffnet und oft in vielen auf Zeitumstände sich beziehenden Allegorien auf Münzen. Bisweilen hält sie auch nur den Helm in der Hand. Die Griechen hatten in Sparta und sonst eine uralte bewaffnete Venus. Diese gab vielleicht Gelegenheit zu der Victrix der Römer, die damit aber eine andere Idee verknüpften, nämlich auf die Venus als ihre Schutzgöttin sahen. In dieser Betrachtung ward, wie gedacht, Venus bey den Römern

beson-

besonders Genitrix geheissen. Sie erscheint unter diesem Titel oft auf Münzen; sieht aber oft der Venus Victrix ganz ähnlich. Die auf dem Berge Eryx in Sicilien verehrte Erycina Venus war dem Virgilius nach mit der Genitrix dieselbe. Doch auch von dieser wissen wir nichts gewisses, denn das, daß auf einigen sicilianischen Münzen eine Venus vorkommt, die meist nackend, nur auf dem Rücken mit einem Gewande leicht bedeckt ist. Sie hält einen Pfeil und Amor an der Hand. Auf den Münzen Cäsars steht bisweilen ein Venuskopf mit dem Diadem, oder Venus lang bekleidet, oder leicht aufgeschürzt ebenfalls mit dem Diadem um das Haupt, in der einen Hand einen Spieß in der andern eine Siegesgöttin haltend. Neben ihr ruhet dann ein Schild auf einer Weltkugel. Diese könnte man allenfalls für die Genitrix halten. Doch wie allegorisch sind diese Vorstellungen! Welche Gelegenheit hatte das Künstlergenie nicht, sich bey den gedachten Vorstellungen der Meervenus, der nackenden, der bekleideten, der bewaffneten, der Venus aus dem Bade sich auszubreiten. Von einer berühmten Vorstellung der Venus Urania wissen wir nichts. Eine andere, die in einer etwas verbogenen

Stel-

Stellung auf ihren schönen Hintern sieht, Callipyga genannt, haben wir noch eine schöne Antike. Die Fabel erzählt: zwey junge Bäuerinnen stritten sich, wer unter ihnen den schönsten Hintern habe. Sie ruften als Schiedsrichter einen reichen vorbeygehenden Jüngling auf. Er entschied und heyrathete bald darauf die Siegerin, die der Venus in dieser Stellung einen Tempel erbauete.

Doch genug von dieser Göttin, in welche die neuen Ergänzer so manche Lais oder andere Portraitstatue verwandelt haben; und nun zu den übrigen Kindern Jupiters. Hier begegnet uns zuerst Bacchus, der Sohn Jupiters und der Semele. Die Alten dachten sich unter dem Bacchus die Natur, die Cultur des Erdbodens und der daraus entstandenen Cultur der Menschen; ferner die Wanderungen dieser Cultur von einem Menschengeschlechte zu dem andern, die man unter den Zügen des Bacchus sich dachte, so wie die Mysterien oder die Feyer des Bacchus die Bacchanalien, pantomimische Vorstellungen der ehemaligen Wildheit der Menschen enthielten. Doch endlich ward dies alles vergessen und die gesammte Fabel auf einen alten thebanischen Helden übergetragen. Dieser, erzählt man, war der Sohn,

den

den die Tochter des Cadmus, Semele, aus den Umarmungen Jupiters erhielt. Juno beneidete ihr dieses Glück und beredete in einer angenommenen Gestalt die Semele, sich vom Jupiter mit einem Eide zusagen zu lassen, daß er ihr so erscheinen wolle, als er Junonen beywohne. Dies geschah unter Donnern und Blitzen. Die Sterbliche kam dabey ums Leben. Jupiter aber entriß ihr das Kind und brachte es in seiner Hüfte zur Reife. Dann erhielt es Ino die Gemahlin des Athamas, und als Ino während der Raserey ihres Gemahls ums Leben kam, die nysäischen Nymphen. Bacchus erwuchs, vereinigte sich bald mit der Cybele, breitete überall den Weinbau aus, fand aber aller Orten viele Verächter seiner Gottheit. Er unternahm dann seine Züge nach Asien, in welcher Begleitung werden wir gleich hören, unterwarf sich alles und kam als Sieger, als anerkannte Gottheit nach Griechenland zurück. Hier ward die vom Theseus auf Naxos verlassene Ariadne seine Gemahlin und er der Stifter der Bacchanalien. Endlich drang er sich selbst unter die obern Götter ein und führte auch seine Mutter unter dem Namen Thyone aus der Unterwelt nach den Olymp. Daß die Alten in dem Bac-

chus

chus die schöne Jugend schilderten, wissen wir schon. Er ist selten ganz bekleidet, mehrentheils nackend oder nur mit einem leichten Gewande überworfen. Der Weinreben oder Epheukranz und der Thyrsus oder der Stab mit Weinlaube umflochten charakterisiren ihn. Oft hält er auch eine Schaale. Seinen Wagen ziehen Panther und Löwen oder andere wilde Thiere, die bezähmte Wildheit der Menschen auszudrücken. Oft sitzt Ariadne neben ihm. Vielmals aber begleitet ihn der ganze Zug der Bacchanalien. An diesem Zuge unterscheiden wir erstlich die Bacchantinnen, Weiber, die in toller Raserey neben dem Wagen herlaufen. Sie tragen Thyrsusstäbe in den Händen, ein Fell über den Rücken und Weinrebenkränze auf den Köpfen. Das zweyte Merkwürdige machen die Silenen aus. Eigentlich gab es nur einen Silenus, dieser war des Bacchus Erzieher; und als dieser zeichnet er sich aus, wenn er einen jungen Bacchus auf dem Arme hält. Uebrigens macht er bey den Aufzügen des Bacchus den Führer des Chors aus und ist derjenige kurze und stämmige alte Satyr, welcher auf einem Esel reitet. Man findet ihn auch ausgestreckt und betrunken auf einer Tigerhaut. Nämlich bey diesen Aufzü-

gen

gen müssen wir zweyerley den Bacchus begleitende Figuren unterscheiden. Eine Art, welche die Griechen Satyri, die Lateiner Fauni nennen, unterscheiden sich von der Menschengestalt durch nichts als durch einen Geisschwanz, zugespitzte lange Ohren und eine geplätschte Nase. Die Künstler brauchten diese Figuren sehr oft, um in verschiedenen Attitüden bäurische Fröhlichkeit zu schildern. Daher man auch jetzt noch zahllose alte Copien der Meisterstücke der Kunst in diesem Fache antrifft. Die alten unter diesen Satyrn führen eine Glatze und Bart und werden Silenen genannt. Neben diesen giebt es aber noch eine zweyte von diesen mehr abweichende Classe von Begleitern des Bacchus. Man nennt sie oft Fauni, eigentlich müssen sie Panes heißen. Diese nähern sich mehr den Thieren, tragen Ziegenfüsse, haben eingebogene Nasen, eine wildere Gesichtsbildung, stärkere Ohren, krause Bärte und führen Hörner. Diese waren späterer Zusatz der Künstler, die mit der Zeit auch Faunen weiblichen Geschlechts erschufen.

Pan, da wir einmal bey ihm sind, wollen wir die Geschichte desselben verfolgen, — Pan war eine Landgottheit der Arkadier, und also

auch

auch der Vorsteher ihrer Lebensart, des Hirtenlebens. Er sang, blies auf der Schalmey, scherzte mit Nymphen wie Hirten thun. Vielleicht rührte auch selbst seine sonderbare Gestalt nur von der Aussicht der ehemals in übergeworfene Ziegenfelle gekleideten Arkadier her. Er blies einst im Wettstreite mit Apollo die Schalmey und ward Sieger, weil Midas den Ausspruch that. Noch berühmter ist bey den Künstlern sein Wettringen mit dem Amor, von dem er überwunden ward. Mit ihm wurde nachher der italienische Faunus verwechselt, der eigentlich bey den Italienern eine wahrsagende Gottheit war. Die Panische Natur gieng auch auf den Silvanus der Lateiner, ebenfalls eine Hirtengottheit über, deren Unterscheidungszeichen der Blumen oder Fichtenkranz, wie die Cypresse in der Hand ist. Doch dieser hat mit den bacchischen Zügen nichts gemein. Das gilt auch von der Pomona oder Obstgöttin der Lateiner, welche auf alten Kunstwerken in der Gestalt einer schönen Frau, die Obst in einem Korbe, oder in dem zusammengefaßten Gewande trägt und in der andern Hand bisweilen eine Sichel hält. Eine andere Gartengöttin war Flora, die Blumengöttin. Was wir von den Vorstellungen der

alten

alten Künstler von ihr wissen wollen, müssen wir aus Münzen und alten Gemmen abnehmen. Denn ihre Bildsäulen sind ein großes Werk der Ergänzung, der Blumenkranz zeichnete sie aus. Noch muß ich hier eines Gartengottes der Alten erwähnen, der eigentlich der schönen Bildung wegen, der Kunst kaum bemerkbar ist. Dieser ist der Sohn des Bacchus und der Venus, Priapus. Sein ungeheures männliches Glied zeichnet ihn aus. Die Alten legten darein das Symbol der Fruchtbarkeit. Die spätern Künstler thun sich bisweilen etwas darauf zu gut, das Gewand künstlich durch diese ungeheure Größe aufgetragen werden zu lassen.

Doch zurück zu der bekanntern Götterfamilie. Wir haben noch die Unterwelt zurückgelassen. Diese fiel dem dritten Bruder des Jupiters dem Pluto oder Hades der Griechen zu. Nichts hat ihn dem Dichter und Künstler so merkwürdig gemacht, als der Raub seiner Gemahlin der Proserpina, der wir oben bey Gelegenheit der Ceres gedacht haben. Immer auch erscheint Pluto allein neben dieser. Seine zweyzackigte Gabel ist das auszeichnende Attribut. Eine andere Art von Attribut ist der Scheffel, den er auf dem

Kopfe trägt. Cerberus und abgeschiedene Seelen bey und neben ihm geben diesen unterirrdischen Jupiter, der übrigens Würde und Erhabenheit an sich trägt, zu erkennen. Proserpina ward öfters mit der Hecate verwechselt. Diese Göttin, das uralte Symbol des Neumonds, ward endlich die Göttin, welcher man besonders die Begünstigung abergläubischer Gebräuche zuschrieb. Da der Mond am Himmel, als Göttin der Jagd und in der Unterwelt als Göttin nächtlicher Geheimnisse, dreyerley Verrichtungen erhielt: so setzten endlich die Dichter daraus ein Ungeheuer mit drey Leibern zusammen; und der Künstler nahm diese Idee an. Hecate erscheint also auf alten Kunstwerken bald mit drey Gesichtern an einem Kopfe, den ein Scheffel bedeckt, aber mit sechs Aermen, die Fackeln, Dolche und Schlüssel tragen, und einen Hund neben sich; bald mit drey völlig abgesonderten Körpern, die blos mit den Rücken verbunden sind. Mit der Hecate ist nicht selten die Tyche der Griechen oder Fortuna der Lateiner, die Glücksgöttin, verbunden. Die Alten, wie wir wissen, bildeten sie sehr verschieden, bald mit einer Himmelskugel auf dem Kopfe und einem Füllhorne im Arme; bald trug sie ein Kind;

bald

bald führte sie Steuerruder. Die Römer machten diesen Dienst unter sich sehr weitläuftig und verehrten ein männliches, ein weibliches, ein zweifelhaftes, kurzes oder vorübergehendes, ein öffentliches, ein Privatglück, ein Glück das zurückführt, ein Glück der Erstgebohrnen, der Ritter u. s. f. Wir wissen aber jetzt nicht mehr, wie man diese allegorischen Göttinnen ausdrückte. Das Steuerruder, die Deichsel, das Füllhorn, die Kugel oder das Rad, auf der eine angesehene und bekleidete Frau sitzt, sind die charakteristischen Kennzeichen dieser Göttin.

Doch wir müssen zur Residenz des Pluto zurück, um hier noch verschiedene mythische Wesen kennen zu lernen. Zuerst begegnet uns Cerberus, der Thürhüter der Unterwelt, ein ungeheurer Hund, mit drey und noch mehr Köpfen, der statt des Schwanzes und der Mähnen, Schlangen mit soviel verschiedenen Köpfen an sich hatte. Er ließ jeden in die Unterwelt, zerriß aber jeden, der wieder von dannen heraus wollte. Die Künstler, die ihn uns auf Gemmen erblicken lassen, geben ihm nur drey Köpfe und nicht einmal allezeit der Schlange, die seinen Schwanz ausmacht, einen Kopf. Die Furiä oder Eumeniden der Griechen, die Rachgöttinnen, welche über böse

Thaten den Sterblichen peinigten, waren gleichfalls Bewohner dieses Pallastes. Ihrer werden drey, Alecto, Tisiphone und Megära genannt. Die Dichter geben ihnen freylich eine scheusliche Bildung, Schlangenhaar, blutige Gesichter, brennende Fackeln und Schlangengeisseln. Doch davon wußte der alte Künstler nach der Versicherung des Pausanias nichts. Sie hatten, wie er uns sagt, nichts Schreckliches. Wir können aber auch nicht errathen, wodurch sie sich auszeichneten. Denn unter den Antiken findet sich keine zuverläßige Abbildung von ihnen. Eben so wenig wissen wir von der Abbildung der drey Höllenrichter Minos, Aeacus, Rhadamanth, welche in des Pluto Pallaste das Urtheil fällten, ob der Abgeschiedene in Elysium dem Sitze der Seeligen, oder im Tartarus seinen Aufenthalt nehmen sollte. Charon, hier als ein alter schmutziger Fährmann mit straubigem Haare, der die Seelen auf seinem alten Nachen über die Flüsse Styx, Phlegeton, Acheron und Cocytus in die Unterwelt übersetzte, die ihm Merkur zutrieb, erscheint und dafür das Fährgeld erhält. Von den merkwürdigsten Verdammten sprechen wir unter ihren Namen. Jezt ist uns nur noch übrig von der Nacht und

ihren

ihren beyden merkwürdigsten Kindern dem Schlafe und Tode zu sprechen, die gleichfalls ihren Sitz in der Unterwelt hatten. Die Nacht war bey den Alten bald ein freundliches und geliebtes Wesen, bald ein häßliches Ungeheuer, das eine Menge übelgeartete Kinder erzeugte. Die Künstler nehmen gewöhnlich auf dies letztere keine Rücksicht, sondern bilden sie in einer allegorischen Gestalt. Ihr Schleyer ist gestirnt und fliegt ihr um den Kopf. Sie selbst kehrt eine Fackel zur Erde und löscht sie aus. Auf andern Kunstwerken sitzt sie und theilt Mohnhäupter, das Symbol des Schlafs und der Träume, aus. Ihre beyden für die Kunst merkwürdigsten Kinder waren der Tod, Mors oder der Griechen Thanatos, und der Schlaf, Somnus. Die Alten dachten sich bey dem Tode kein Ungeheuer, kein Gerippe mit Stundenglas und Sense; sondern einen schönen traurigen und geflügelten Jüngling, der entweder neben einem Leichnam auf eine umgekehrte Fackel gelehnt, steht und einen Kranz mit einem Schmetterling hält; oder die Fackel im Fortschreiten ausschleudert, und welches der Stellungen mehr sind. Die umgekehrte Fackel und der Schmetterling sind characteristische Attribute. Der Schlaf ist von seinem Bruder

kaum zu unterscheiden, zumal wenn der Tod ruhet und schläft. Die allgemeinen Kennzeichen, daran man diesen ältern Bruder erkennt, sind die Mohnhäupter in seiner Hand, die ihm bisweilen aus der Hand zu entfallen scheinen; dann ein Horn, aus dem er Träume schüttet, und die Eidechse, welche neben ihm kriecht. Die übereinander geschlagenen oder an sich gezogenen Beine und ruhende Lagen der Arme haben beyde Brüder gemeinschaftlich.

Wir gehen nun zu der niedern Mythologie, oder den Fabeln von den griechischen Helden über, in so weit solche der Kunst merkwürdig sind. Hier ist es nöthig, daß wir die einzelnen Geschlechter verfolgen. Griechenland erhielt seine ersten Bewohner aus Asien über Thracien. Sie waren sämmtlich Wilde und verwilderten in der Folge noch mehr. Kein Geschlecht stund in Verbindung mit einander und keines hatte auch einen allgemeinen Namen. Bis sich endlich bey den verschiedenen Haufen geschickte Männer und dem größten Theile nach Ausländer aufwarfen, die Sittlichkeit und einige Kenntnisse unter sie brachten. Man nahm oft von diesen Männern einen Namen an, der dem ganzen Völkchen beygelegt wurde, das sie zu einiger Art von Cultur

über-

überführten. Noch aber blieb die vorige Trennung der verschiedenen Völkerhaufen. Mit einem allgemeinen Namen, der aber nur einer Nation in Arkadien eigentlich zukam, nennt man diese ältesten Griechenland bewohnenden Völker Pelasger. Unter ihm sind die Stämme der Aonen, Leleger, Abanten u. s. f. begriffen. Endlich sammlete sich bey Gelegenheit einer in Epirus vorgefallenen großen Ueberschwemmung von dorther ein Volk auf den hohen Gebürgen von Phocis, das gegen die zeitherigen Wilden den Eroberer machte, sich theils unter ihnen ansiedelte, theils sie förmlich vertrieb. Dieses Volk nannte sich nach einem seiner vornehmsten Anführer Hellenen und die Aeolier, Dorier, Jonier, Achäer, Aetolier waren einzelne Stämme desselben. Endlich spielten sich die Hellenen die Herrschaft von den mehresten Staaten ganz allein in die Hände und der alte Name der Pelasger erlosch, wenn schon immer Pelasger und Hellenen vermischt blieben und oft die hellenistischen Unterstämme ihre Brüder feindseliger behandelten als die Pelasger.

Griechenland theilt sich in festes Land und in Inseln. Das feste Land hatte drey Theile. Oben gegen Mitternacht zwischen Bergen la-

gen die fetten Auen des Landes Thessalien, davon Phthiotis, Pelasgiotis und Perrhäbia, ingleichen Magnessia einzelne Theile waren. Das Mittel des festen Landes begriff eine Reihe von Ländern. Unter andern vom Abend gegen Morgen Acarnanien, das bergigte Aetolien, das noch gebürgigtere Doris und Phocis, dann auf der Morgenseite unter einander die kleinen Staaten Locris, Böotia, Attica und Megära. Das Ende des festen Landes macht die Halbinsel, ehemals Peloponnesus genannt. Hier lagen gegen Mitternacht die Staaten Corinth, Sicyon und Achaja, in der Mitte die Schweiz Griechenlandes Arcadien, diesem gegen Abend Elis, gegen Morgen Argolis, unten Messenien und Laconica. Unter den Inseln zeichnete sich als die berühmteste aus auf der Abendseite von Griechenland Ithaca und Phäacien, späterhin Cephallonia genannt; dann gegen Morgen um Griechenland her Lemnos, Euböa, Naxos, Delos, Salamis, Aegina, Cythera, Creta und Thera, wie gegen Asien zu Cypern, Cos und Rhodus. Die Küste von Kleinasien, wie die von Thracien war gleichfalls von Griechen bewohnt.

bewohnt. Auf der ersten hatten an der Spitze von Asien die Trojaner, dann die Aeolier, Jonier und Dorier ihre Sitze. Macedonien und Epirus, wie in Asien, Lycien, Phrygien und der Pontus wurden nie zu Griechenland gezählt; aber die Fabelsagen verlaufen sich oft in diese Länder. Wir wollen nun in Rücksicht der Länder die einzelnen Geschlechte durchgehen. Das erste Pelasgische Geschlecht, welches uns entgegen tritt, ist das Geschlecht des Inachus eines Flusses in Argolis. Sein Sohn Phoroneus war der erste Verbesserer der dortigen Wilden. Unter seinen Enkeln machte sich besonders die Jo berühmt. Sie ward vom Jupiter betrogen. Um sie vor der Eifersucht seiner Gemahlin Juno zu verbergen, verwandelte Jupiter dieselbe in eine Kuh. Juno nöthigte ihren Gemahl ihr diese Kuh zu schenken und setzte ihr dann einen andern Nachkommen des Inachischen Geschlechts den vielaugigten Argus, der über und über mit Augen bedeckt war, zum Wächter. Die unglückliche Jo von diesem Wächter zu befreyen, schickte Jupiter den Merkur ab. Dieser setzte sich neben den Argus und blies ihm auf seiner Schalmey so lange vor, bis Argus gänzlich entschlummerte; worauf er ihm den Kopf ab-

hieb und die Verwandelte entführte. Juno setzte die Augen ihres Lieblings in den Schweif des Pfau, die Kuh aber brachte sie in eine Raserey, in der sie alle Länder der Erde durchlief und endlich in Aegypten wieder menschliche Gestalt erhielt. Einer ihrer Nachkommen Danaus hatte 50 Töchter, die er nicht, wie doch verabredet worden war, mit den 50 Söhnen seines Bruders Aegyptus vermählen wollte, weil ihm das Orakel sagte, er werde durch einen seiner Schwiegersöhne ums Leben kommen. Er entfloh also nach Argolis. Hieher kamen ihm die Söhne des Aegyptus nach. Er mußte nun sein Wort halten, beredete aber seine Töchter, daß sie insgesammt in der Hochzeitnacht ihre Verlobten umbrächten. Die einzige Hypermnestra verschonte ihres Gemahls des Lynceus. Die übrigen Danaiden füllen zur Strafe in der Unterwelt ein durchlöchertes Faß. Von jenen beyden stammte mit der Zeit eines der berühmtesten Heldengeschlechter ab. Die beyden Enkel des Lynceus, Proetus und Acrisius vertrugen sich schlecht. Proetus ward von seinem Bruder vertrieben, und erbauete sich mit Hülfe der Cyclopen und seines Schwiegervaters des lycischen Königs Jobates die feste Stadt

Tiryns

Tiryns neben Argos. Seine Gemahlin Antea suchte die Verführerin des schönen korinthischen Flüchtlings Bellerophon, der seinen Bruder unversehends erschlagen hatte, zu werden; und ward, als er nicht einwilligte, seine Anklägerin. Prötus schickte ihn zu seinem Schwiegervater, der ihn tödten sollte. Dieser befahl ihm, Lycien von dem Ungeheuer Chimära, das aus drey Köpfen, einem Löwen, Schlangen und Ziegenkopfe, Flammen spie, die Brust von einem Löwen, den Leib einer Ziege und den Schweif eines Drachen hatte, zu befreyen. Die Minerva nahm sich des Unschuldigen an, lehrte ihn, wie er das geflügelte Pferd Pegasus bezähmen solle und führte ihn dann an, durch Pfeile, die er aus der Luft gegen das Ungeheuer abschickte, dasselbe zu tödten. Bellerophon ward auf diesen Sieg stolz, wollte mit dem Pegasus den Olymp ersteigen und stürzte herab. Pegasus schlug bey seinem Sprunge mit dem Hufe auf dem Berge Cithäron in Böotien ein, und erweckte damit den Dichterbrunnen Hippocrene. Des Prötus Töchter wurden aus Hochmuth rasend. Ein berühmter Wahrsager der Hellene Melampus aus Elis befreyete sie. Er und sein Bruder Bias erzeug-

ten

ten dem Prötus viele Nachkommen. Des Melampus Geschlecht pflanzte das Wahrsagungsgeschäfte unter sich fort. Aus ihm war der berühmte Augur Amphiaraus, der bey dem Zuge gegen Theben, von dem wir künftig hören werden, die Erde verschlang. Seine Gemahlin Euriphyle hatte sich durch das vom Vulcan verfertigte Halsband der Harmonia, das jeden Besitzer unglücklich machte, verleiten lassen, ihren Gemahl zu verrathen. Der Vater befahl seinem Sohne Alcmäon die Rache. Dieser tödtete die Mutter und ward von Furien gepeiniget bis er umkam. Sein Geschlecht breitete sich mit der Zeit in Acarnanien aus. Aus des Bias Geschlechte machte sich besonders Adraſtus berühmt. Er vermählete seine Töchter an zwey Flüchtlinge den Tydeus aus Aetolien und den Polynices aus Theben. Den letzten in seine Rechte einzusetzen, unternahm er den Zug nach Theben, den sieben Helden, die insgesammt ums Leben kamen, mit ihm machten, und nachher den Zug der herangewachsenen Söhne dieser Helden. Von beyden bald mehr. Vom Tydeus her ward Diomedes ein Nachkomme des Adrasts.

Doch zurück zu des Proetus Bruder Acrisius. Dem Acrisius hatte eine Weißagung des Orakels kund werden lassen: der Sohn seiner Tochter Danae werde ihn tödten. Er ließ also die Danae in einen ehernen Thurm einschließen. Doch Jupiter fand Wege mit Danaen zusammen zu kommen. Er stürzte in der Gestalt eines goldenen Regens in Danaens Schoos. Danaens Schwangerschaft aus dieser Umarmung bestrafte der Vater damit, daß er sie in einen Kasten einsperren und ins Meer werfen ließ. Perseus war das Kind, das nebst ihr bey der Insel Seriphus ans Land schwomm. Perseus ward mit der Zeit ein berühmter Held. Unter andern ließ er sich bereden, einen Zug gegen die Gorgonen zu unternehmen. Diese waren Töchter des Phorcus und der Ceto, drey an der Zahl und darunter nur eine die Medusa sterblich. Gegen diese meinte es eigentlich Perseus. Diese Ungeheuer hatten Schlangenhaar und versteinerten alles was sie ansahen. Die Götter gaben selbst dem Perseus zu diesem Zuge die benöthigten Geräthschaften, worunter der unsichtbar machende Helm des Pluto, eine Reisetasche, die geflügelten Schuh des Merkur und ein diaman-

tenes

tenes oder stählernes sichelförmiges Schwerdt, die älteste Waffe, gehörten. Ungesehen betrog Perseus die Wächterinnen der Gorgonen die Gråå, indem er ihnen ihren gemeinschaftlichen Zahn und das eine Auge, das sie nur hatten, nahm. Als diese ihm den Weg gewiesen hatten, tödtete er die Medusa und nahm ihren mit Schlangenhaar versehenen, sonst aber von den Künstlern sehr schön gebildeten Kopf mit sich. Der Kopf behielt die versteinernde Eigenschaft. Meduſa aber war vom Neptun schwanger. Aus ihr stürzten das geflügelte Pferd Pegasus und ein Held mit einem goldenen Schwerdte, der Vater des Geryon, hervor. Auf dem Heerzuge fand Perseus die schöne Tochter des äthiopischen Königs Cepheus und der Cassiope, Andromeda, die nackend für ein Seeungeheuer angefesselt war. Nämlich ihre Mutter hatte sich und Andromeden den Nereiden an Schönheit vorgezogen, deren Schimpf zu rächen Neptun dieses Ungeheuer des Cepheus Länder so lange verwüsten ließ, bis der Vater die Tochter aussetzte. Perseus vermählete sich mit Andromeden. Am Hochzeittage aber überfiel ihn Andromedens voriger Verlobte, Phineus, an welchem er mit dem Kopfe der Meduſa die erste

Probe

Probe machte. Perseus erscheint auf Antiken sehr oft; der Minervenkopf macht ihn kenntlich. Sein Geschlecht ward sehr weitläuftig. Aus ihm entsprang auch der berühmte Hercules. Der Enkel des Perseus Amphitruo vermählete sich mit einer andern Enkelin desselben der Alcmena, erschlug aber unversehends seinen Schwiegervater Electryon. Er mußte daher nach Theben fliehen. Als er hier abwesend war, umarmte Jupiter in seiner Gestalt die Alcmene. Die Folge dieser Umarmung war Herkules. Jupiter wollte diesem Lieblingskinde so gern die Oberherrschaft unter dem Geschlechte des Perseus zuwenden und machte daher aus, daß sie dem zufallen solle, der zuerst in demselben gebohren werden solle. Juno aber kam ihm zuvor, ließ unter den Perseiden den Eurystheus früher gebohren werden und Herkules ward nun der Unterthan von diesem. Doch milderte Jupiter dies nachher dahin, daß Hercules frey seyn solle, sobald er auf Befehl des Eurystheus zehn schwere Unternehmungen werde vollendet haben. Hercules ward unterdessen Lebenslang von der Juno verfolgt. Schon in der Wiege schickte sie ihm zwey Schlangen zu, die er beyde mit den bloßen Händen erdrückte. Er besaß nämlich eine ungemeine

gemeine Stärke. Seine Jugend brachte er unter den vesten Lehrern zu. Dann ward er eine Zeit lang Hirt. Hier war es, wo die Wollust und Tugend, die eine in der Venus und Amors Gestalt, die andere in Minervens Person, ihn an sich zu ziehen suchten. Er entschied für die letztere. Nun legte ihm Eurystheus jene so berühmten zwölf Arbeiten auf. Die erste war, einen unverwundbaren Löwen im Walde von Nemea zu tödten. Herkules drückte ihm die Brust ein und bediente sich dann seines Felles als seiner gewöhnlichen Decke. Die zweyte gieng die Hydra in dem Sumpfe bey Lerna an, die er gleichfalls tödten sollte. Dieses Ungeheuer hatte sieben Köpfe; so erscheint sie auf Antiken. So oft aber Herkules einen derselben mit seiner Keule nach der Vorstellung der Antiken abgeschlagen hatte, wuchsen zwey neue hervor. Herkules ließ also die Stumpfe von seinem Begleiter mit glühenden Brändern sengen und brachte sie so um. Ihr Blut brauchte er, seine Pfeile damit zu tränken und giftig zu machen. Eurystheus ließ diese Arbeit nicht gelten, weil Herkules einen Gehülfen gehabt habe. Drittens mußte Herkules einen der Diana geweiheten Hirsch mit ehernem Geweihe und ehernen Füssen lebendig fangen.

Der

Der Held verfolgte diesen cerynitschen Hirsch ein ganzes Jahr, ehe er ihn ermüdete. Die vierte Arbeit war, daß Herkules ein ebenfalls der Diana geweihetes ungeheures Schwein auf dem Berge Erymanthus lebendig fangen sollte. Er fieng es im tiefen Schnee und trug die Bestie zu dem Eurystheus, der aus Furcht für den Anblick in ein ehernes Faß kroch. Als Herkules dieses Schwein zu hohlen abreiste, ward er unterwegens von dem Centaur Pholus mit Weine bewirthet. Die übrigen Centauren rochen den Wein und überfielen den Helden, der sie aber mit seinen Pfeilen theils tödtete, theils vertrieb. Unter den Verwundeten war der vortrefliche Chiron. Er bat bey dem Schmerz über seine Wunde den Jupiter, ihm die Unsterblichkeit zu nehmen. Fünftens ward dem Helden aufgegeben, den Platz in einem Tage zu reinigen, auf welchem der König zu Elis Augias seine 3000 Rinder stehen hatte. Herkules wettete zuvor darüber mit dem Augias und leistete dann sein Versprechen, indem er den Fluß Peneus über den Platz leitete. Doch weder Augias wollte sein Versprechen halten, noch ließ Eurystheus diese für einen Lohn gethane Arbeit gelten. Die Gegend bey dem See

Stymphalus in Arcadien ward von Vögeln gepeiniget, die eherne Füße und Schnäbel hatten. Diese Stymphaliden zu verjagen, war die sechste Aufgabe. Der Held erfüllte sie mit einer von Minerven erhaltenen Klapper. So verwüstete auch Creta ein wüthender Stier, den Neptun vorher dem Minos, um ihm denselben zu opfern, geschenkt, dann aber, als ihn seiner Schönheit halber Minos unter seine Heerde steckte, rasend gemacht hatte. Es war die siebente Arbeit des Herkules, diesen Stier zu fangen. Er brachte ihn glücklich nach Mycene, ließ ihn aber dann laufen und Theseus tödtete hernach den Stier unter dem Namen des marathonischen Ochsen. Nicht weniger unterhielt ein König Diomed in Thracien vier Pferde, die er mit dem Fleische der in sein Land kommenden Fremdlinge fütterte. Herkules mußte es als die achte seiner Arbeiten unternehmen, diese Pferde nach Mycene zu schaffen. Er fieng sie und gab sie in die Aufsicht seines Begleiters Abderus, indem er gegen den Diomed selbst kämpfte. Die Pferde verschlungen den Abderus. Nachdem aber Herkules den Diomedes in einem bey den Künstlern berühmten Kampfe besiegt hatte, warf er ihn selbst den Pferden vor. Auf

dem

dem Zuge nach diesen Pferden ward Herkules auch Argonaut, trennte sich aber von ihnen, da in Mysien die Nymphen seinen Liebling den Knaben Hylas raubten. Sein neuntes Abentheuer mußte Herkules gegen die Amazonen-Königin Hippolyte unternehmen und von dieser das ihr vom Mars geschenkte königliche Ehrenzeichen, ein Wehrgehenk abhohlen. Er entledigte sich auch dieses Auftrags glücklich. Als Herkules zu den Amazonen abgieng, fand er unterwegens die schöne Tochter des Laomedon, Hesione, einem Seeungeheuer angefesselt. Er erlöste sie. Der Vater aber hielt seine großen Versprechungen nicht. Eben so siegreich brachte er die Rinder, welche, auf der Insel Erythia, Geryon ein Gewächs von drey zusammengesetzten Leibern verwahrete, sein zehntes Abentheuer, nach Griechenland. Die Hinreise zu dem Geryon war für den Helden mit vielen Abentheuern verknüpft. In Libyen mußte er den ungeheuern Riesen Antäus im Ringen besiegen, der gleichwohl, so oft er die Erde berührte, neue Kräfte erhielt. Er setzte auch damals die beyden berühmten Säulen am Canal bey Gibraltar, die von ihm den Namen führen. Die Sonne aber lieh ihm, um nach Erythia zu kommen, den Becher, darinnen

sie ihre nächtliche Reise der Meynung der Alten gemäß zu machen pflegte. Auf dem Rückwege kämpfte in Ligurien Herkules mit den Riesen Alebion und Dercynus, wobey ihn Jupiter mit einem Regen von ungeheuern Steinen unterstützte. In Italien tödtete er den Räuber Cacus; und rang in Sicilien mit dem Eryx. Weil aber Eurystheus gegen die erwähnten zwey Arbeiten Einwendungen machte, bequemte sich Herkules noch zu zwey neuen, nämlich den Cerberus aus der Hölle zu holen, den er nach des Pluto Willen ohne Waffen fesseln mußte; und die der Juno zu ihrer Vermählung geschenkten goldenen Aepfel, die jetzt die Hesperiden in entfernten Gärten mit einem Drachen bewahrten, herbeyzuschaffen. Herkules hatte bey dieser letzten Arbeit viele Abentheuer. Er mußte mit dem Wahrsager Nereus ringen, ehe er nur den Aufenthalt dieses Kleinods erfuhr. Als er nach Aegypten kam, wollte ihn der dasige König Busiris wie alle Fremdlinge, die sein Land betraten, den Göttern opfern. Herkules war bereits gebunden, als er die Bande zersprengte und den Busiris hinrichtete. Hier fiel auch der berühmte Kampf mit dem Sohne des Mars, Cycnus, vor, den Herkules gegen Vater und

Sohn

Sohn führete, Jupiter aber mit dem Blitze trennte. Den Prometheus befreyete er von seinen Banden am Berge Caucasus und erschoß den ihm gefährlichen Adler. Atlas der Himmelsträger verschaffte ihm endlich die Aepfel; indessen stund Herkules unter der Last des Himmels.

Herkules hatte nun die Arbeiten vollendet, blieb aber gleichwohl nicht ohne Abentheuer. Der König Eurytus setzte seine Tochter die schöne Jole zum Preise für den auf, der ihn und seine Söhne im Bogenschießen überwinden würde. Herkules that es, erhielt aber Jolen nicht. Ihr Bruder Iphitus ward dagegen des Herkules Freund; gleichwohl brachte er ihn in einer Art von Wuth, die jezt Juno häufig über ihn schickte, ums Leben. Herkules wollte von dieser Unthat ausgesöhnt seyn. Das Orakel schlug ihm die Antwort ab. Der Held entführte den Dreyfuß des Orakels zu Delphi und kämpfte darüber den auch bey den Künstlern berühmten Kampf mit Apollen, den Jupiters Blitzstrahl trennte. Endlich ward ihm auferlegt drey Jahr als Sclav zu dienen. Die berühmte Omphale in Lydien kaufte den Helden und genoß mit ihm der süssesten Liebe. Hier war es, wo Herkules spin-

nen lernte. Die folgende Zeit wendete Herkules zur Rache gegen seine Feinde an. Er überzog den Laomedon mit Krieg, eroberte Troja und gab die schöne Hesione seinem Freund Telamon. Das Kind dieser Ehe den Ajax segnete er auf seinen Armen. Augias und sein Gehülfe Neleus wurden nun gleichfalls besiegt. Das letzte Abentheuer seines Lebens bestund Herkules in Aetolien. Hier bewarb er sich um die schöne Dejanira. Ein Kampf, den er mit dem in eine Schlange und dann wieder in einen Ochsen verwandelten Fluß Achelous zu seinem Vortheil ausführte, gab ihm den Besitz dieser schönen Frau. Kurz darauf verbannte sich der Held aber selbst wieder, einer unversehenen Mordthat wegen, aus Aetolien. Der Centaur Nessus erbot sich Dejaniren über den Fluß Evenus zu tragen. Der Held ließ sich dieses gefallen. Da aber der Centaur gegen Dejaniren Gewalt brauchte, erschoß ihn Herkules mit seinen vergifteten Pfeilen. Nessus, sich zu rächen, gab im Sterben Dejaniren das von den Pfeilen abtriefende Blut und rieth ihr, es als einen guten Liebestrank für den Herkules aufzuheben. Die Unglückliche machte nur zu bald Gebrauch davon. Da Herkules den Eurytus besiegt

und

und der Jole sich bemächtigt hatte, jezt aber auf dem Oeta ein Opfer bringen wollte und sich dazu ein Kleid von Dejaniren holen ließ, bestrich sie dieses Kleid mit dem Gifte. Herkules ward für Schmerz rasend und beschloß sich zu verbrennen. Philoctet erwies ihm den Dienst den Scheiterhaufen anzuzünden und erhielt dafür seine Pfeile. Herkules nahm nun den Siz unter den Unsterblichen und ward Hebens Gemahl. Seine Kinder verfolgte Eurystheus noch lange, bis sie ihn in einer Schlacht mit allen seinen Kindern umbrachten. Lange versuchten es des Herkules Kinder vergebens in den Peloponnes einzudringen, bis es ihnen endlich an der Spitze der Dorier gelang. Hier aber endigt sich die Fabelzeit der griechischen Geschichte.

Ein anderer Zweig der Jo war das Geschlecht des Agenors, von dem die thebanischen und cretensischen Helden abstammen. Agenor König in Phönicien, hatte eine überaus schöne Tochter Europa. Sie ward, wie wir oben hörten, vom Jupiter in der Gestalt eines Ochsen beym Blumensammlen auf einer Wiese entführt. Der Ochse schwomm mit ihr durchs weite Meer und setzte sie endlich bey Gortynna in Creta ans Land, wo Europa

von dem Jupiter Mutter des Minos, Sarpedon und Rhadamanthus wurde. Sarpedon gieng nach Lycien, woher sein Enkel der berühmte jüngere Sarpedon Troja zu Hülfe zog und sich durch seinen Muth unsterblich machte. Rhadamanth gieng nach Böotien, gab hier verschiedenen Staaten gute Gesetze und erwarb sich damit die Ehre ein Richter der Unterwelt zu werden. Minos that dasselbe für Creta und erlangte gleiche Ehre mit seinem Bruder. Sein Enkel Minos der Zweyte ward der Stifter einer berühmten Familie. Seine Gemahlin Pasiphae, die dem Minos bereits verschiedene Kinder gebohren hatte, verliebte sich zuletzt in den berühmten kretischen Ochsen, begattete sich mit demselben in der auch bey den Künstlern berufenen hölzernen Kuh, die ihr der große Künstler Dädalus verfertigt hatte, und gebar den Minotaurus. Minotaurus, wie ihn die Künstler vorstellen, ein Mensch, der sich in einen Ochsen endigte, entstund aus der alten Vorstellung der Sonne unter dem Namen Hebon mit einem Ochsenkopfe, und daher die ganze Fabel. Der Sohn des Minos Androgeus reiste zu den Spielen der Panathenäen nach Athen, siegte hier über-

überall, ward aber aus Neid von den Athenern umgebracht. Seinen Tod rächte Minos mit einem blutigen Kriege, womit er Athen überzog und endlich zu dem Versprechen zwang, daß man ihm alle neun Jahr sieben Knaben und sieben Mädchen als einen Tribut zuschicken wolle. Verschiedene Male war dieser Tribut entrichtet und die Kinder dem Minotaur zu verschlingen vorgeworfen worden, den Minos in einem dazu ausdrücklich erbaueten Schlosse voll Irrgänge, dem vom Dädalus erbaueten Labyrinthe, aufbewahrete. Jezt erschien Theseus der Sohn des athenischen Königs selbst. In ihn verliebte sich Ariadne die Tochter des Minos. Von ihr erhielt Theseus den berühmten Zwirnknaul, welchen er nach ihrem Rathe beym Eingange ins Labyrinth anbinden mußte, um sich so glücklich wieder aus dem Labyrinthe zurück zu finden; ingleichen den Degen, damit er den Minotaur erlegte. Minotaur ward getödtet und Ariadne entfloh zugleich mit ihrer Schwester Phädra aus Creta. Auf der Insel Naxos mußte aber Theseus auf Befehl des Bacchus sie schlafend verlassen. Sie erwachte und erschrack, das Schiff davon eilen und sich verlassen zu sehen. Doch bald erschien Bacchus, der sie bereits zuvor im

Schlafe überrascht hatte, und erhob sie zu seiner Gemahlin. Ein Sujet vieler Kunstwerke. Am Tage ihrer Vermählung erhielt Ariadne die berühmte Krone von der Venus, die dann unter die Sterne versetzt wurde. Phädren werden mir bey dem Theseus wieder antreffen.

Agenor schickte der Europa alle seine Söhne, unter andern auch den Cadmus nach. Nach langem Umherirren kam Cadmus nach dem annoch ganz wilden Böotien. Hier erlegte er den Drachen des Mars, säete die Zähne desselben und sah so vor sich die berühmten Saatmänner die Sparten aus der Erde wachsen, wovon der übrig gebliebene Theil ihm Theben erbauen half. Cadmus vermählte sich mit der Tochter des Mars und der Venus der Harmonia. Die Götter waren bey ihrer Vermählung und beschenkten die Braut reichlich. Unter andern erhielt sie damals das so berüchtigte Halsband und den Mantel vom Vulcan, die nachher des argivischen Amphiaraus Haus so unglücklich machten. Cadmus erzeugte mit der Harmonia einen Sohn und verschiedene Töchter. Die älteste derselben Autonoe ward vom Aristäus Mutter des Actäons. Er war ein Liebhaber der Jagd, erblickte aber einst auf derselben die Göttin Diana im Bade,

die

die ihn dann in einen Hirsch verwandelte. Die zweyte, die Mutter des berühmten Bacchus, Semele kennen wir auch schon. Die dritte Tochter des Cadmus, Ino, ward die Gemahlin des Königs Athamas zu Orchomenos in Böotien. Ihr Gemahl hatte bereits mit einer gewissen Nephele zwey Kinder den Phrixus und die Helle erzeugt. Die böse Stiefmutter Ino verfolgte diese auf alle Weise und brachte es endlich sogar dahin, daß der Vater diese Kinder opfern wollte. Jezt am Opferaltare entführte Nephele ihre Kinder auf einem ihr vom Merkur gegebenen fliegenden Widder mit goldenem Felle. Der Widder trug beyde Kinder nach Asien. Am Hellespont stürzte Helle herab und gab der Meerenge davon den Namen. Phrixus aber langte glücklich auf dem Widder in Colchis an; opferte dann denselben und übergab sein Fell dem Könige Aeetes in Colchis, der dasselbe an einen Baum nagelte und von einem Drachen bewachen ließ; dies ist das berühmte goldene Vlies. Bald nachher übernahm Ino die Erziehung des jungen Bacchus. Deswegen machte Juno den Athamas rasend, so daß er den ältesten Sohn der Ino für einen Hirsch erschoß und diese selbst zwang sich mit dem

jüng-

jüngsten Sohne Melicertes genannt ins Meer zu stürzen. Aus beyden wurden unter dem Namen Leucothea und Palästra Götter. Die letzte Tochter des Cadmus war Agave. Sie ward die Mutter des Königs Pentheus. Als dieser die Bacchanalien, die selbst seine Mutter auf dem Berge Cithäron mit begieng, hindern wollte, machte Bacchus Agaven rasend und sie zerriß mit den übrigen den Pentheus. Nach dem Tode des Sohnes vom Cadmus, Polydorus schwung sich eine sehr merkwürdige Familie auf den Thron von Theben. Nycteus und Lycus waren beyde Brüder, die diesen Thron besaßen. Des Nycteus einzige Tochter Antiope schwängerte Jupiter und der Rache ihres Vaters zu entgehen, entfloh sie zum Könige Epopeus nach Sicyon. Nycteus trug seinem Bruder auf, sie zurückzuhohlen, und starb bald hernach. Lycus machte den Epopeus nieder und die Antiope zu seiner Gefangenen. Unterwegens gebahr sie den Amphion und Zethus. Beyde Kinder wurden weggesetzt, von Hirten erzogen und selbst Hirten. Indeß quälte die Gemahlin des Lycus Dirce die gute Antiope dergestalt, daß sie endlich davon lief. Antiope kam zu

ihren Kindern, die ihr Vorgeben nicht glauben wollten. Bis bey Gelegenheit gewisser Bacchanalien Dirce selbst herbey kam und Antiopen, die sie fand, an einen wilden Stier binden wollte. Jezt nahmen sich die beyden Brüder der Mutter an, banden Dircen an den Stier, und ließen sie zu Tode schleifen. Den Lycus aber ermordeten sie, nachdem sie Theben mit bewaffneter Hand erobert hatten. Amphion auf dem Thron bauete die Mauern von Theben dadurch, daß er durch sein ausnehmendes Saitenspiel die Steine selbst sich zusammen zu setzen nöthigte. Er vermählete sich darauf mit der Tochter des Pelops, der berühmten Niobe. Beyde erhielten mehrere Kinder und Niobe ward über die zahlreiche Familie von sieben Söhnen und sieben Töchtern so stolz, daß sie sich eine glücklichere Mutter nannte, als Latona sey. Aus Rache trug Latona ihren Kindern, dem Apollo die Knaben, der Diana die Töchter zu erschiessen auf. Niobe ward aus Gram über diesen Verlust versteinert, Amphion stürmte nebst seinem Bruder den Tempel des Apollo und ward gleichfalls von ihm erschossen. Ein grosses Künstler-Sujet. In der Folge sah Theben noch manche traurige Scene in seinem königli-

niglichen Hause. Der Enkel des Polydorus, Lajus, heyrathete wider den Rath des Orakels die Jocaste. Das Orakel hatte ihn gewarnt, er werde einen Vatermörder und Blutschänder mit seiner eigenen Mutter erzeugen. Das Kind also dieser Ehe ward weggesetzt und ihm noch die Füsse durchgraben, damit es nicht aufgehoben werden möchte. Gleichwohl ward es erzogen und Oedipus genannt. Oedipus, als er heranwuchs, wollte vom Orakel den Namen seiner Aeltern wissen, erfuhr ihn aber nicht. Auf dem Heimwege stieß er in einem hohlen Wege auf seinen ihm unbekannten Vater Lajus und erschlug denselben in einem erhobenen Streite. Nicht lange nachher hielt sich Oedipus in Theben auf. Der damalige Thronregent Creon, der durch den Sphinx einen seiner Söhne verloren hatte, setzte Jocasten und das Königreich für den zur Belohnung, der das Räthsel des Sphinx erklären werde. Es war aber dieser Sphinx ein Ungeheuer mit einem Jungferngesicht und Weiberbrüsten, übrigens ein Löwe. Dieses legte allen Vorübergehenden das Räthsel vor: wie heißt das Thier, das am Morgen auf vier, am Mittage auf zwey, am Abend auf drey Beinen geht. Oedipus errieth, es sey der

Mensch,

Mensch in seiner Kindheit, Mannheit und Alter, und Sphinx stürzte sich vom Felsen, auf dem er wohnte, herab. Oedipus ward nun König und der Gemahl seiner Mutter. Er zeugte mit ihr die beyden Söhne Eteocles und Polynices und die Tochter Antigone. Bald darauf ward sein Geheimniß bekannt. Jocaste erhieng sich; Oedipus aber ward blind und aus Theben verstoßen. Seine Tochter Antigone folgte ihm nach Attica. Indeß vertrugen sich die beyden Brüder auf dem Throne sehr schlecht. Eteocles verjagte den Polynices. Dieser nahm seine Zuflucht nach Argos zu dem König Adrast, der ihm seine Tochter gab, und sieben Helden bewegte zu Gunsten des Polynices einen Zug nach Theben zu unternehmen. Die ganze Sache gelung aber sehr schlecht. Als die Helden bey Nemea dürstete, fanden sie eine Kinderwärterin mit Namen Hypsipyle, die den Sohn des Königs Lycurgus Opheltes wartete. Sie baten dieselbe, ihnen einen Brunnen zu zeigen. Sie thats, und fand als sie zurück kam, den Knaben, welchen sie indeß ins Gras gelegt hatte, von Schlangen erwürgt. Die Helden feyerten dem Kinde zu Ehren Leichenspiele, die nachherigen berühmten nemeischen Spiele.

Vor Theben selbst ward Amphiaraus von der Erde verschlungen, Capaneus, der die Mauern schon erstiegen hatte, vom Blitz erschlagen, die beyden königlichen Brüder kämpften und erwürgten sich beyde, alle übrigen Helden aber, den einzigen Adrast ausgenommen, den sein Pferd rettete, kamen ums Leben. Dieses Glück verdankten die Thebaner dem Augur Tiresias. Dieser gab ihnen den Rath, daß einer unter ihnen sich den Göttern opfern sollte. Dies that Menoeceus der Sohn Creons, und alles gelang. Tiresias schlug einst mit dem Stabe zwischen zwey Schlangen und ward zur Frau; als er dies zum zweyten Male that, ward er wieder ein Mann. Er sah bald darauf Minerven im Bade und erblindete, erhielt aber zum Ersatz die Augurkraft. Creon war gegen die Erschlagenen sehr grausam und verbot bey Lebensstrafe einen zu beerdigen, bis ihn die Athener auf die Bitte des Adrasts dazu zwangen. Die Antigone hatte ihren Bruder Polynices begraben, und sie mußte auf des Tyrannen Befehl lebendig ins Grab steigen. Nach verschiedenen Jahren bewegte Adrast die herangewachsenen Söhne der Gebliebenen zu einem zweyten Zuge, der Zug der Epigonen genannt. Dieser

war

war glücklicher. Nur Adrast verlor seinen Sohn; Theben aber ward erobert und dem Sohne des Polynices zu Theil.

In Thessalien hauseten auch zwey alte pelasgische Völker die Lapithen und Centauren, beständige Feinde von einander. Die ersten waren der Sage nach bis an die Brust Menschen, die sich aber von hinten in ein Pferd endigten, Pferdefüße und Schweife hatten. Die Künstler bildeten dieselben gern, weil sie angenehme Gruppen lieferten. Von den Lapithen stammte ab Ixion, einer der arglistigsten und grausamsten Barbaren, der seine Treulosigkeit selbst an der Göttertafel bewies, zu welcher er war eingeladen worden. Er wurde daher in der Unterwelt auf ein Rad geschmiedet, das immerwährend mit ihm umhergieng. Sein Sohn war Pirithous der Freund des Theseus, wo wir mehr von ihm hören werden. Auf seiner Hochzeit mit der Hippodamia vergiengen sich die Centauren an der Braut und es erfolgte ein blutiges Treffen zwischen den Lapithen und Centauren, dabey die letztern sehr viel der Ihrigen verloren.

Wir gehen nun auf ein anderes mythisches Geschlecht, den Stammbaum der Arka-

dier über. Hier ward Pelasgus als der Stammvater angegeben. Einer seiner Nachfolger war Lycaon. Er hatte 50 Söhne. Mit ihnen begieng er alle Arten von Ungerechtigkeiten. Selbst als Jupiter ihn einst besuchte, setzte er demselben das Fleisch eines erwürgten Fremdlings vor. Jupiter verwandelte ihn in einen Wolf. Seine Söhne erschlug er mit dem Blitze. Calisto, die schöne Tochter des Lycaon, ward Jupiters Beyschläferin. Er zeugte mit ihr den Arkas. Diana, deren Begleiterin sie war, entdeckte ihre Schwangerschaft und verwandelte sie in eine Bärin. Arcas hätte nachher beynahe seine Mutter erschossen. Beyde aber wurden entrückt und unter der Gestalt des Bärs und Bärenhüters am Himmel versetzt. Eine Nachkommin dieses Arcas war die Auge. Sie ward vom Herkules schwanger. Sie setzte ihr Kind den jungen Telephus zuerst im Hayn der Minerva aus. Hier ward durch das beygelegte Kleid ihre Schande entdeckt. Ihr Vater gab sie dem Nauplius, der sie nach Mysien in Asien transportirte. Telephus ward zum zweyten Male weggesetzt. Man fand eine Hirschkuh, die ihn säugte. Davon erhielt er den Namen. Mit der Zeit gieng er nach Asien und leistete

dem

dem Teuthras große Dienste. Teuthras wollte ihm die Auge zur Belohnung geben, noch zur rechten Zeit aber erkannten sie sich. Eine andere Nachkommin des Arcas war die berühmte arkadische Atalanta, die wir bey der Jagd der Calydonier wollen kennen lernen. Dieses Mädchen ward in der Kindheit weggesetzt, von einer Bärin gesäugt, und erwuchs dann mit wildem Mannssinn.

In die Geschichte der Arkadier verflicht sich das Geschlecht des Atlas. Atlas, ein alter arkadischer König, der in der Folge mit dem Titanen Atlas des Prometheus Bruder, und dem Berg in Afrika vermengt wurde, von dem man daher erzählte, daß ihn Perseus mit dem Medusenkopfe versteinert habe, und daß er seitdem den Himmel in der Gestalt eines Berges trage, hatte sieben Töchter, die späterhin am Himmel gesetzt wurden und da das Siebengestirn der Plejaden ausmachen. Eine derselben, Maja, ward die Mutter des Mercurius, eine andere, Taygete, erzeugte mit dem Jupiter den Stammvater der Lacedämonier, Lacedämon, eine dritte von eben demselben den Stammvater der Trojaner, Dardanus.

Hier knüpft sich also die lacedämonische und trojanische Heldenstammtafel an. Lacedämon hatte unter seinen ersten Nachkommen den Liebling des Apollo, Hyacinthus. Einst spielte Apollo mit der Wurfscheibe mit ihm, und Zephyrus trieb dieselbe auf des Hyacinthus Kopf, der auf der Stelle blieb. Apollo ließ die bekannte Blume aus seinem Blute erwachsen. Ein Theil der Nachkommen Lacedämons wendete sich nach Messenien. Hier lebte Aphareus, der die beyden Helden Lynceus und Idas zu Söhnen hatte. Idas entführte die schöne Tochter des Aetoliers Evenus, Marpessa, und bestund über sie einen berühmten Kampf mit dem Apollo. Marpessa wählte ihn, als ihr Jupiter die Wahl überließ. Ein Bruder des Aphareus, Leucippus, hatte die beyden Schönen, Hilaira und Phöbe zu Töchtern. Eine dritte Tochter Arsinoe ward, wie die Pelasger sagten, vom Apollo die Mutter des Aesculapius. Ein anderes Geschlecht dieses großen Arztes werden wir bald hören. Vom Aphareus und Leucippus werden noch zwey Brüder genennt. Icarius war der Vater der Penelope. Ulysses erhielt sie vor den übrigen Freyern, weil er sie im angestellten Wettrennen übertraf. Der vierte Bruder Tyndareus

reus hatte die Aetolierin Leda zur Gemahlin. Sie ward vom Jupiter Mutter der beyden berühmten Dioscuren, des Castor und Pollux, ingleichen der schönen Helena. Vom Tyndareus aber erzeugte sie die Clytämnestra. Die beyden Dioscuren wurden mit Helenen aus zwey Eyern gebohren, die Leda gebahr, weil Jupiter als Schwan sie umarmt hatte. Die beyden Brüder wurden durch ihre Thaten unsterblich, wie Helena durch ihre Schönheit. Sie raubten sich die obgedachten beyden schönen Töchter des Leucippus, Hilaira und Phoebe, zu Gemahlinnen. Nachher geriethen sie mit den Vettern derselben, die Ursache wird verschieden erzählt, dem Idas und Lynceus, in Streit. Lynceus erschlug den Castor, und jenen wieder Pollux. Als Idas den Tod seines Bruders rächen wollte, erschlug Jupiter denselben mit dem Blitze, und versetzte die Dioscuren als das Zwillingsgestirn an Himmel. Die Künstler bilden beyde Brüder gewöhnlich neben einander und beyde entweder zu Pferde oder neben Pferden ab. Sie tragen nackend einen Helm und Spiese; auf dem Helm erscheint ein Stern. Castor war eigentlich der Erfinder der Wettrennen; wie Pollux besonders stark im Faustkampfe war. Die Riemen um die Hand

unterscheiden also diesen. Helena ward in ihrer frühesten Jugend schon von dem Theseus nach Attica entführt. Ihre Brüder die Dioscuren befreyeten sie aber wieder. Mit der Zeit fanden sich so viele Freyer um sie, daß ihr Vater verlegen ward. Er ließ sie endlich selbst wählen; die Freyer aber insgesamt versprechen, daß sie den Gewählten und Helenen gegen jeden, der sie angreifen werde, vertheidigen wollten. Helene ward die Braut des Menelaus, wie Clytämnestra sein Bruder Agamemnon erhielt. Bald von ihnen mehr.

Wir gehen nämlich nun zu dem trojanischen Geschlechte über. Der Sohn Jupiters und der Plejade Electra, Dardanus stiftete dasselbe. Sein Nachkomme Ilus erbauete Troja und erhielt dabey das bewegliche Bild der Minerva, das Palladium, zur Schutzgottheit. Der Bruder dieses Ilus, der holde Knabe Ganymedes, ward durch Jupiters Adler entführt und nun im Olymp wie der Liebling Jupiters, so der Mundschenk der Götter. Seine schöne Abbildung zeichnet auf Kunstwerken theils der Adler, theils die hohe phrygische Mütze, theils die Schaale in seiner Hand aus. Noch berühmter als Ilus ward sein Sohn Laomedon. Ihm mußten Apollo und Neptun

zur

zur Strafe für eine Empörung die Mauern von Troja bauen. Da er sie um den versprochenen Lohn betrog, schickte Neptun ein Seeungeheuer, das seine Staaten verwüstete, bis er demselben seine Tochter Hesione aussetzte. Herkules ward der Befreyer der Hesione, aber von dem Betrüger gleichfalls um die versprochene Belohnung betrogen. Herkules rächte sich, überzog den Laomedon mit Krieg, brachte ihn um, gab Hesionen seinem Freunde Telamon, auf Hesionens Vorbitten aber ihrem jüngsten Bruder Priamus das Reich. Ein anderer Sohn des Laomedons, Tithonus, ward von Auroren entführt und ihr Gemahl. Sie erbat ihm Unsterblichkeit, aber nicht ewige Jugend, er vergieng also vor Alter. Von einem Bruder des Ilus, Assaracus, stammte Anchises ab, mit dem Venus in ein Liebesverständniß trat, und mit ihm den berühmten Aeneas erzeugte. Anchises plauderte und Jupiters Bliß lähmte ihn auf die Bitte der Venus. Priamus erhielt von seiner Gemahlin viele Kinder, noch mehr von Beyschläferinnen. Unter ihnen zeichnen sich für unsern Zweck besonders Hector, Paris, Cassandra und Polyxena aus. Cassandra war ungemein schön. Apollo verliebte sich in sie. Sie

forderte zur Belohnung ihrer Gunstbezeugungen die Gabe zu weissagen. Apollo verlieh sie ihr, da sie aber ihr Versprechen nicht hielt, machte er, daß niemand ihren Worten glaubte. Bald von ihr mehr. Unter andern träumte Hekuben, da sie mit dem Paris schwanger gieng, sie gebähre eine Fackel, die Troja anstecke. Cassandra rieth, dieses gefährliche Kind nicht zu erziehen. Paris ward nach der Geburt weggesetzt und von Hirten erzogen. Der Knabe ward aber ungemein schön. Indeß warf die Göttin der Zwietracht, die man nicht auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis gebeten hatte, einen Apfel mit der Aufschrift: der Schönsten soll er! unter die Versammlung. Juno, Minerva und Venus stritten sich, welcher er gehöre. Sie wählten den Paris zum Schiedsrichter. Die Göttinnen zeigten sich ihm nackend und versprachen: Juno, ihn zum reichsten, Minerva, ihn zum mächtigsten Prinzen zu machen. Venus gelobte ihm das schönste Weib und erhielt den Apfel. Bald darauf ward Paris von seinen Aeltern erkannt und machte am königlichen Hofe zu Troja das größte Aufsehen. Priamus wählte ihn also zu dem Gesandten, den er nach Griechenland schickte. Hier gewann in des Menelaus Hause

Paris die Liebe der Helena und entfloh mit ihr. Troja weigerte sich die Entführte zurück zu stellen. Ganz Griechenland ward also zum Kriege gegen Troja aufgeboten; denn es war voll von ehemaligen Freyern der Helena. Ueber hunderttausend Mann, an der Spitze die Helden Achilles, Ulysses, Diomedes, Ajax, Menelaus, Agamemnon, zogen dahin. Lange blieb der Krieg unentschieden; indeß geschahen häufige Kämpfe. Denn die Griechen verstunden eben so wenig eine Stadt zu erobern, als die Trojaner sie zu vertheidigen. Hector that unter den trojanischen Helden am meisten sich hervor; endlich fällte ihn Achilles und schleifte seinen Leichnam dreymal um Trojens Mauern her. Hectors Thaten, seine Kämpfe gegen den Ajax, da er das Thor der feindlichen Verschanzungen mit einem Steinwurf aufsprengte, und die feindlichen Schiffe in Brand stecken ließ, so wie der zärtliche Abschied von seiner Gemahlin Andromache, die dabey den kleinen Sohn von ihm auf den Armen hielt, sind oft abgebildet worden. Da Priamus Hectors Leichnam vom Achill sich erbat, verliebte sich Achill in die schöne Tochter des Priamus, Polyxena. Er that, sie zu erhalten, große Versprechungen; im Tempel des Apollo sollte

die Verabredung geschehen. Hier aber erschoß Paris treuloser Weise den Achill. Paris blieb nicht lange darauf. Nur den Griechen ward es immer mehr unmöglich Troja zu erobern, sie nahmen also ihre Zuflucht zur List, und stellten sich als ob sie flöhen, ließen aber ein ungeheures Pferd zurück. Einige Zurückgebliebene mußten vorgeben, dies Pferd sey ein Weihgeschenk für Minerven, und darum so groß erbauet, damit es nicht in die Stadt gebracht werden könne. Im Grunde aber waren die ersten Helden der Griechen in diesem Pferde versteckt. Der unkluge Theil der Einwohner von Troja trauete der gegebenen Nachricht und machte Anstalt die Mauern niederzureißen, um das Pferd in die Stadt zu ziehen. Der Klügere aber widerrieth dies. Unter andern Laocoon, des Apollo Priester, der sogar seinen Spies in die Maschine schleuderte. Bald darauf sollte Laocoon ein Dankopfer bringen. Hier stiegen vom Meere auf zwey ungeheure Schlangen hervor, die ihn und seine zwey Söhne erwürgten. Nach diesem Vorfall eilte alles, das Pferd in die Stadt zu bringen, und überließ sich der Freude. Zur Nachtzeit aber stiegen die Helden aus dem Pferde, die zurückkehrenden Griechen drangen in die Stadt ein,

und die Stadt gieng unter dem fürchterlichsten Gemetzel verloren. Ajax der Sohn des Locrees, Oileus zog Cassandren bey den Haaren aus dem Tempel der Minerva. Priamus und seine meisten Söhne kamen ums Leben. Allein Aeneas trug seinen Vater Anchises auf dem Rücken, nebst dem Palladium aus dem brennenden Troja. Sein Sohn hieng an seiner Hand. Mit ihm retteten die Ueberbleibsel der Trojaner sich nach Griechenland. Die Weiber wurden unter die Helden als Sclavinnen ausgetheilt. Andromachen erhielt der Sohn Achills, der die Polyxena auf seines Vaters Grabe schlachtete, Cassandra ward des Agamemnons Eigenthum. Die Helden litten aber auf ihrer Rückkehr viele Unfälle. Doch davon künftig.

Wir gehen jetzt aus Troja nach Phrygien über. Hier lebte das Geschlecht des Tantalus. Dieser Liebling der Götter bat einst dieselben zu Gaste, und setzte, ihre Allwissenheit zu versuchen, ihnen seinen Sohn Pelops geschlachtet vor. Die Götter merkten diese Grausamkeit, machten das Kind wieder lebendig und verdammten den Vater, in der Unterwelt bis am Halse vor herum schwimmenden Gerichten im Wasser stehen, und dennoch ewigen Durst und Hunger leiden zu müssen. Die

Trojaner trieben nachher den Pelops nach Griechenland. Hier ward er einer der Freyer der schönen Hippodamia. Ihr Vater, König in Elis, Oenomaus versprach sie dem zu geben, der ihn im Wagenrennen überwinden würde, richtete aber jeden hin, der ihn besiegte. Dasselbe that Pelops, nachdem er mit Hülfe des Myrtillus des Stallmeisters vom Oenomaus veranstaltet hatte, daß dessen Wagen auseinander fiel und Pelops also siegte. Pelops hatte viele Nachkommen, die Gemahlin Amphions Niobe kennen wir schon. Einer seiner Söhne Pittheus wendete sich nach Trözen. Zwey andere, Atreus und Thyest, bemächtigten sich des Königreichs Mycene. Beyde wütheten gegen einander. Atreus ertappte seinen Bruder im Ehebruche mit seiner Gemahlin, und setzte ihm seine Kinder gekocht vor. Thyest beschwor den mit seiner eigenen Tochter erzeugten Sohn Aegisth, dafür an des Atreus Hause Rache zu nehmen; was auch dieser getreulich that. Agamemnon, der Gemahl der Clytämnestra, und Menelaus, der Gemahl der Helena, waren des Atreus Nachkommen. Agamemnon wurde der Anführer der Griechen vor Troja. Er hatte von seiner Gemahlin die Electra, Iphigenia und

den Orestes zu Kindern. Als die griechische Flotte von Aulis aus gegen Troja absegeln sollte, erschoß er einen Hirsch der Diana. Diese belegte die Flotte nun mit einer Windstille, bis sie durch ein Opfer versöhnt wurde. Dieses sollte Iphigenia werden. Die Göttin aber entführte das Mädchen nach Tauris, wo sie ihre Priesterin wurde. Während dessen, daß Agamemnon vor Troja lag, verführte Aegisth die Clytämnestra. Orestes sollte sterben, Electra aber, die dafür eine lange Gefangenschaft ausstehen mußte, brachte ihn nach Phocis, wo Orestes erzogen, und Pylades sein warmer Freund wurde. Als Agamemnon zurück kam, und Cassandren mit sich brachte, lud ihn Aegisth zu einer Mahlzeit, und brachte ihn vor derselben, in Gesellschaft der Clytämnestra, im Bade um. Cassandra starb von der letztern Händen. Orestes rächte den Tod seines Vaters an dem ehebrecherischen Paare. Als ein Fremder, der die Nachricht von des Orestes Tod bringe, trat er in ihr Haus ein, und vollbrachte dann in Gesellschaft des Pylades den Mord. Orest hatte diese Rache auf Befehl des Orakels vollzogen. Gleichwohl ward er von den Furien gepeiniget. Endlich hieß ihm das Orakel, bey der taurischen Diana Hülfe zu suchen.

suchen. Er machte sich mit dem Pylades dahin auf. Eben suchte man aber einen Fremdling, welcher der Göttin sollte geopfert werden. Thoas bestimmte den Orestes dazu. Hier entstund der Wettstreit zwischen Orestes und Pylades. Jeder wollte sterben. Indeß erkannten sich Orest und Iphigenia, und diese letztere entfloh mit der Bildsäule der Göttin und ihren Freunden nach Griechenland. Sobald sie dieses betraten, verlohr sich Orestens Schwermuth. Electra ward die Gemahlin des Pylades.

Ein neues Mythen-Geschlecht macht die Familie des Flußes Asopus aus. Seine Tochter Aegina entführte Jupiter auf die von ihr benannte Insel, und zeugte nachher mit ihr den dritten Höllenrichter Aeacus. Der Fluß suchte lange seine Tochter, bis ihm Sisyphus den Aufenthalt derselben verrieth. Aeacus war seiner Frömmigkeit wegen sehr berühmt. Peleus und Telamon waren seine Söhne. Beyde brachten ihren Stiefbruder Phocus im Spiel mit der Wurfscheibe vorsätzlich um, und mußten flüchtig werden. Telamon der Freund des großen Herkules, ließ sich auf der Insel Salamis nieder. Er schickte seine beyden Söhne Ajax und Teucer mit vor

Troja. Ajax kam nicht zurück, sondern ermordete sich selbst, weil man ihm des Achills Waffen, die er seiner großen Tapferkeit wegen zu verdienen glaubte, verweigerte. Den Teucer aber vertrieb der Vater, weil er den Tod seines Bruders nicht gerochen hatte, und er ließ sich in Cypern nieder.

Peleus ward durch seltsame Schicksale umhergetrieben. Er wendete sich zuerst nach Phthia zu den Eurytion, dem Sohne Actors. Hier ward er wohl aufgenommen, und erhielt sogar dessen Tochter zur Gemahlin. Unversehends aber erschoß er seinen Schwiegervater bey der Jagd des kalydonischen Schweines. Von neuem flüchtig wendete er sich zu dem Acastus nach Jolcos. Hier verliebte sich des Acasts Gemahlin Astydamia in ihn, und brachte nicht allein des Peleus rechte Gemahlin durch falsche Nachrichten dahin, daß sie sich erhieng, sondern that auch dem Peleus selbst die größten Versprechungen. Als nichts half, klagte sie ihn bey ihrem Gemahl böser Zumuthungen halber an. Acast nahm den Peleus mit sich auf die Jagd, ließ ihn aber hier hülflos liegen, nachdem er ihn im Schlafe seines Schwerdtes beraubet hatte. Nahe daran, von den Centauren umgebracht zu werden, wurde

Peleus durch den Chiron noch errettet. Durch denselben erhielt er auch Macht, sich an Acast zu rächen. Er eroberte Jolcos, des Acastus Stadt, und ließ Astydamien durch seine Armee zertreten. Eben dieser Chiron half auch dem Peleus zu der Ehe mit der Meergöttin Thetis. Thetis konnte weder Neptuns noch Jupiters Gemahlin werden, weil das Schicksal wollte, ihr Sohn werde größer als sein Vater seyn. Doch der Heyrath mit einem Sterblichen zu entgehen, verwandelte sich Thetis in vielfache Gestalten. Chiron lernte seinem Freunde, sie auch in diesen zu überwinden.

Des Peleus Hochzeitfeyer war sehr glänzend, alle Götter waren zugegen, und beschenkten das neue Ehepaar. Auch Eris oder die Zwietracht machte dabey die oben erzählte Verwirrung. Die Frucht dieser Ehe war Achilles. Seine Mutter, welche ihm die Unsterblichkeit zuneigen wollte, bestrich ihn mit Ambrosia, Götterssalbe, und legte ihn ins Feuer, das Sterbliche zu verzehren. Als bey diesem Geschäfte sie Peleus überfiel, gieng sie von ihm, und kam nie zurück. Peleus vertrauete nun seinen Sohn dem Chiron, der ihn groß zog, und vortreflich unterrichtete. Troja konnte nicht ohne Achill erobert werden. Aber

seine Mutter wußte, er werde vor Troja bleiben. Sie steckte ihn also unter die Frauenzimmer des Königs Lycomedes auf Scyros; wo Achill mit der Tochter dieses Königs Deidamia den Pyrrhus erzeugte. Endlich entdeckte Ulysses durch Waffen, die er ihm zeigte, den Verkappten. Achill gieng mit vor Troja, und war Trojens Schrecken. Er verwüstete das ganze Land um Troja, und machte dabey unter andern zwey schöne Mädchen, Chryseis und Briseis genannt, zur Beute. Die erste erhielt Agamemnon, die letztere behielt Achill. Da aber Agamemnon die erste, als die Tochter eines Priesters vom Apoll, wieder abgeben mußte, und dafür die Briseis nahm, ward Achill zornig, und schwur nichts mehr gegen Troja zu unternehmen. Selbst die äußerste Verlegenheit der Griechen brachte ihn nicht in die Waffen, bis sein Freund Patroclus in seinen Waffen fiel. Nun wüthete Achill, wie ein Löwe. Dies ist der Inhalt des Homerischen Heldengedichtes, das seinen Namen führt. Seine Rache gegen Hektor, wie seinen Tod, kennen wir.

Nun zu den Fabeln von Attika. Ein Aegypter, mit Namen Cecrops, kultivirte die hiesigen Wilden. Dieser Cecrops hatte drey Töchter, mit Namen Agraulus,

Herse und Pandrosos. Herse ward die Geliebte des Merkurs, und von ihm Mutter des Cephalus, den wir unten kennen lernen. Damals erhielt Minerva durch einen besondern Zufall einen Pflegesohn. Vulkan drängte sich ihr zum Beyschläfer auf. Aus dem, was er dabey verlor, wuchs im Staube, dahin es fiel, ein Kind der Erichthonius mit Schlangenfüßen. In einem Körbchen vertrauete Minerva dieses Heiligthum den Töchtern des Cecrops, das sie nicht eröfnen sollten. Neugier reizte sie aber den Korb zu eröfnen. Sie erblickten einen Drachen, und stürzten sich vom Schlosse zu Athen. Erichthonius ward nun im Tempel der Minerva erzogen. Er ward nachher König in Attica. Sein Sohn Pandion hatte verschiedene denkwürdige Nachkommen. Unter andern verheyrathete er seine Tochter Procne an den thracischen König Tereus. Procne wünschte ihre Schwester Philomela bey sich zu haben. Tereus erbot sich, dieselbe zu hohlen, schändete sie aber unterwegens, und schnitt ihr die Zunge aus, damit sie ihn nicht verrathen könne. Die von Procnen für todt gehaltene Philomela fand aber doch Mittel, durch ein Gewebe ihrer Schwester die Schandthat zu entdecken. Beyde schlachteten nun des Tereus Sohn, und setzte ihn dem Vater vor,

zeigten

zeigten ihm aber darauf den Kopf. Als Tereus sie verfolgte, ward Procne zur Schwalbe, Philomela zur Nachtigall. Des Pandions Sohn, Erechtheus, ward ein Vater vieler Nachkommen. Unter ihnen zeichnen sich aus, der große Künstler Dädalus, ein Erfinder vieler Werkzeuge. Er entfloh nach Creta, weil er seinen Schwestersohn, den Talus, neidisch über die von ihm geschehene Erfindung der Säge, ermordet hatte. In Creta bauete Dädalus das Labyrinth, und für Pasiphaen die berühmte Kuh. Da er aber Ariadnens Flucht begünstigt hatte, legte ihn König Minos in ein Gefängniß. Diesem zu entgehen, machte er sich und seinem Sohne Icarus Flügel von Wachs und Federn. Dädalus entkam glücklich nach Sicilien zu dem Könige Cocalus, aber Icarus stürzte ins Meer. Eine andere berühmte Nachkommenschaft des Erechtheus war Procris. Sie vermählete sich mit dem Cephalus, entwich aber vor ihrer Vermählung, einer Untreue wegen, über welcher sie ertappt wurde, zum König Minos nach Creta, der sie mit dem treflichen Jagdhund Lälaps beschenkt zurück schickte. Cephalus liebte die Jagd. Procris gerieth wegen seiner oft langen Abwesenheit in Mißtrauen, suchte ihn einst in einem Gebüsche zu belauschen, und

ward von dem Cephalus für ein Thier angesehen und erlegt. Seine Klagen bey ihrem Leichname waren umsonst. Vorher hatte Aurora den Cephalus nach Cypern entführt, und hier mit ihm den Phaethon, der sonst auch der Sonne Sohn genannt wird, erzeugt. Phaethon wagte es einst, den Sonnenwagen zu regieren, und kam dabey um. Eine andere Tochter des Erechtheus, die Orithyia, entführte Boreas nach Thracien. Hier zeugte sie mit ihm die beyden geflügelten Brüder, Zetes und Calais, und die Gemahlin des unglücklichen thracischen Königs Phineus, Cleopatra. Phineus hatte sich den Zorn der Götter zugezogen. Er erblindete also, und noch oben drein plagten ihn die Harpyiä, Vögel mit Frauengesichtern, Menschenhänden und Füssen, und großen Flügeln, die seine Speisen besudelten und hinwegfraßen. Die beyden Brüder seiner Gattin, die dem Argonautenzuge beywohnten, befreyeten ihn von diesen Ungeheuern. Des Erechtheus Sohn und Nachfolger war Pandion der zweyte; diesem folgte sein Sohn Aegeus. Aegeus konnte keine Kinder erhalten und ward von den Söhnen seines Bruders Pallas sehr gedrückt. Er begab sich zu dem Orakel. Da er aber die Antwort desselben nicht verstund, gieng er nach Trözen zu dem

Sohne des Pelops, Pittheus. Pittheus legte ihm seine eigene Tochter die Aethra bey. Von ihr erhielt Aegeus den Sohn Theseus. Als er von ihr schied, legte er sein Schwerd und seine Schuh unter einen Stein und befahl ihr, wenn ihr Sohn erwachsen seyn würde, solle sie mit den Dingen, die er dort verwahrt hätte, ihn zu ihm schicken. Aethra vollbrachte den Willen ihres Gemahls und schickte im sechzehnten Jahre den jungen Theseus, der den Stein aufheben konnte, mit den darunter gelegenen Dingen nach Athen. Unterwegens reinigte Theseus die Straße von verschiedenen Räubern; dem Periphetes des Vulcans Sohn nahm er seine Keule, und führte sie von nun an beständig. Auf der Erdenge brachte er die Räuber Sinis und Sciron um. Doch nicht geringere Schwierigkeiten erwarteten seiner zu Athen, wo die Söhne des Pallas und Medea den alten Aegeus beherrschten, wie sie wollten. Theseus verjagte die letztere, und zwang die Pallantiden zum Gehorsam. Das nächste war, daß er Athen von dem Tribute des Minos befreyete. Wie er dieses that haben wir oben gehört. Er ließ Ariadnen auf Naxos zurück. Da er aber die schwarzen Seegel in weiße verabredetermaßen zu verwandeln vergessen hatte, stürzte sich sein Vater aus Verzweiflung darü-

ber, daß sein Sohn umgekommen sey, ins Meer. Theseus war nun Herr von Athen. Er besiegte die Amazonen, die Athen anfielen. Sein Freund war Pirithous der König der Lapithen. Auf der Hochzeit dieses Pirithous half er die Centauren glücklich besiegen. Neue Händel machte ihm Phädra, der Ariadne mit entflohene Schwester und seine nunmehrige Gemahlin, die sich in ihren Stiefsohn Hippolytus verliebt hatte. Da sie diesen vortrefflichen Jüngling nicht zu ihren Absichten bewegen konnte, brachte sie dem Vater bey, Hippolytus habe ihr Böses zugemuthet. Theseus verwünschte seinen Sohn, und lud ihn ein nach Athen zu seiner Rechtfertigung zu kommen, denn er hielt sich in Trözen auf. Hippolytus gehorchte. Allein die Verwünschungen des Vaters zu erfüllen, ließ Neptun ein Seeungeheuer aufsteigen, die Pferde wurden scheu und Hippolytus kam um. Phädra erhieng sich. Dann ließ sich Theseus mit seinem Freunde Pirithous in ein sehr gefährliches Unternehmen ein, nämlich die Proserpina zu entführen. Als sie ermüdet in der Unterwelt sich niederließen, blieben beyde sitzen. Herkules befreyete den Theseus. Den Pirithous zu befreyen war unmöglich.

Wir gehen nun zu den Mythensagen oder Fabeln der Hellenen über. Die Hellenen leiteten

teten den Stamm ihrer Könige von dem Titanen Japetus ab. Japetus hatte den Prometheus, Epimethus und Atlas zu Söhnen. Prometheus war ein sehr listiger und geschickter Mann. Er bildete die ersten Menschen aus Leim. Da Jupiter den neuen Menschen das Feuer entzog, hohlte Prometheus dieses mit einer Lunte vom Himmel. Das neue Geschlecht noch mehr zu strafen, bildeten die Götter ein Weib, Pandora genannt, und schmückten sie mit allen Reitzen aus, versahen sie aber zugleich mit allen Uebeln, die sie in einer Büchse eingeschlossen hatten. Pandora kam auf die Erde und Prometheus schlug es aus, sich mit ihr zu vermählen. Dies aber that sein einfältiger Bruder Epimetheus und öffnete noch überdem die so schädliche Büchse. Zur Strafe für seine Hinterlist schmiedeten die Götter den Prometheus an den Caucasus an und verordneten einen Geyer oder Adler, der täglich seine Leber fraß. Deucalion war des Prometheus Sohn und dessen Gemahlin Pyrrha die Tochter des Epimetheus von der Pandora. Prometheus wußte zuvor, daß die Götter das damalige Geschlecht der Menschen vertilgen werden. Er bauete also seinem Sohne ein Schiff, in welchem er sich bey der allgemeinen Ueberschwemmung rettete und

glücklich auf dem Parnaß ankam. Noch fehlte es aber dem Deucalion an Menschen. Das Orakel befahl ihm und der Pyrrha Steine hinter sich zu werfen und es entstunden Menschen männlichen und weiblichen Geschlechts, mit denen sie dann die fruchtbaren Ebenen Thessaliens vom Parnaß herab bezogen. Deucalions und der Pyrrha Sohn war Hellen. Dieser zeugte die Stammväter, der Hellenen Aeolus, Dorus und Euthus, von denen die Aeolier, Jonier und Dorier abstammten. Aeolus hatte einen zahlreichen Stamm von Söhnen und Töchtern. Unter den letztern merkt die mythische Geschichte besonders eine Alcyone. Sie war die Gemahlin des Ceyx, der den Herkules beschützte. Nachdem sie ihren Gemahl lange von einer Seereise erwartet hatte, schwomm er todt ans Ufer an. Sie ward nebst ihm in einen Eisvogel verwandelt. Eine andere Tochter Canace ward die Mutter des Aloeus. Er vermählete sich mit der Tochter seines Bruder Triops, Iphimedia. Diese war bereits von dem Neptun mit den beyden Aloiden, Otus und Ephialtes schwanger. Diese beyden Riesen kündigten den Göttern den Krieg an und strebten Junonen und Dianen nach. Diana verwandelte sich in einen Hirsch und lief mitten durch sie hin. Indem beyde nach ihr schossen

erlegte

erlegte einer den andern. Eine dritte Tochter heyrathete den Aethlius und ward die Mutter des Endymion. Von diesem bald. Von den Söhnen des Aeolus kennen wir schon den Athamas und seine beyden ersten Gemahlinnen Nephele und Ino. Von der dritten ward er Vater des Schoeneus und von ihm Großvater der böotischen Atalanta. Diese männliche Jungfrau wollte sich an keinen ergeben, der sie nicht im Wettlaufen überwunden hätte. Hippomenes sah alle seine Vorgänger von ihr ermordet. Dennoch wagte er es. Venus gab ihm goldene Aepfel, die er im Laufe fallen ließ. Atalanta hob sie auf und ward besiegt. Da sie im Tempel der Cybele ihm Gunstbezeugungen erlaubten, verwandelte die Göttin sie beyde in Löwen. Sisyphus, ein anderer Sohn des Aeolus, heyrathete die Plejade Merope. Er erbauete Corinth und war wegen seiner List berühmt. Er suchte auch den Pluto zu täuschen und ward in der Unterwelt verdammt, einen schweren Stein bergauf zu wälzen, der stets wieder herabfiel. Einer seiner Nachkommen war Bellerophon, den wir bereits kennen. Ein dritter Sohn des Aeolus Deion wendete sich nach Phocis. Der vierte Magnes war der Vater des Dictys und Polydectes, die den Perseus erzogen. Ungleich berühmter ist das Ge-

schlecht des fünften Sohnes Salmoneus, der sich nach Elis wendete. Salmoneus war einer der frühesten Religionsspötter. Er warf Fackeln in die Luft und behieng seinen Wagen mit Becken, um auf diese Art Jupiters Blitz und Donner nachzuäffen. Jupiter räumte ihn endlich mit dem Blitze aus der Welt. Er hatte die Tyro zur Tochter. Diese ward vom Neptun Mutter der beyden Söhne Neleus und Pelias, die in ihrer frühesten Jugend weggesetzt und dann von Pferdehirten auferzogen wurden. Beyde behielten viele Grausamkeit lebenslang an sich. Neleus ward König zu Pylus in Elis; Pelias aber zu Jolcos. Wir werden sogleich mehr von ihm hören. Des erstern Sohn war Nestor, und sein Enkel Antilochus. Dieser vortrefliche Jüngling rettete, mit Verlust seines Lebens, seinem Vater das Leben. Der letzte Sohn des Aeolus war Cretheus. Er heyrathete die eben genannte Tyro. Von ihr erhielt er die Söhne Pheres, Amythaon, Aeson. Pheres war der Vater des bekannten Admets, der ein Freund des Apollo und der Gemahl der so zärtlichen Alcestis zu seyn das Glück hatte. Apollo hatte bey ihm seine Jugend im Hirtenstande verlebt. Dafür bewilligte er dem Admet, daß er nicht sterben solle, sobald eine Person seiner Familie den Tod für

ihn

ihn zu leiden gesonnen sey. Jezt ward Admet krank. Alcestis verlobte sich für sein Leben den Göttern und starb. Doch Proserpina sandte entweder oder Herkules brachte die treue Gattin zurück. Amythaon wendete sich nach Elis und war der Vater der beyden Auguren Bias und Melampus, die wir oben bey der argivischen Geschichte kennen lernten. Aeson war der rechtmäßige Erbe des Throns von Jolcos, den Cretheus seinen Kindern hinterließ; allein Pelias verdrängte ihn. Endlich wuchs des Aesons Sohn Jason herauf. Er machte in Verbindung mit seinen nächsten Blutsverwandten seine Ansprüche sehr geltend. Pelias, der endlich nicht weiter konnte, gab vor, zum Wohl ihrer Familie sey es nothwendig, daß einer von ihnen das Fell des goldenen Widders aus Colchis hohle, der den Phrixus dahin gebracht habe. Dies war ein Abentheuer. Jason ließ sich dasselbe auszuführen sogleich willig finden. Man bauete ein Schiff, das den Namen Argo erhielt; und alles, was Anspruch auf den Namen Held machte, schiffte sich darauf ein. Nur einzelne Begebenheiten des Argonautenzuges gehen uns an. Dahin gehört Hypsipyle die Königin auf Lemnos. Die Weiber dieser Insel hatten von der Venus zur Strafe ihrer Verachtung gegen

sie

sie einen übeln Geruch erhalten. Ihre Männer hohlten sich also Beyschläferinnen aus Thracien. Erbittert beschlossen die Weiber sie alle umzubringen. Nur Hypsipyle ließ ihren Vater leben. Die Argonauten fanden bey den Lemnierinnen, wie Jason bey der Königin, eine sehr gute Aufnahme. Als aber die Erhaltung ihres Vaters herauskam, ward Hypsipyle zu fliehen gezwungen und kam so in des Lycurgus zu Nemea Dienste, wo wir sie oben antrafen. In Bebrycien forderte der wilde König der Bithyner Amycus die Argonauten auf den Faustkampf heraus. Pollux nahm die Ausforderung an und erlegte ihn. Bald darauf befreyeten die Argonauten Zetes und Calais den unglücklichen Phineus von den häßlichen Harpyien. Jason, als er das goldene Vlies endlich von dem Könige Aeetes forderte, mußte sich anheischig machen, zwey wilde Stiere mit ehernen Klauen, die Feuer spieen, zu bändigen, ein Stück Feld mit ihnen umzupflügen und dahinein Drachenzähne zu säen, aus denen geharnischte Männer hervorwachsen würden. Des Königs Tochter Medea, eine große Zauberin, verliebte sich aber in ihn und gab nun Jason die Mittel alles dies zu leisten. Endlich entführte sie ihm auch das Vlies und entfloh mit den Argonauten. Das Nachsetzen ihres Vaters

zu

zu verhindern, zerstückte sie ihren Bruder Absyrtus und zerstreuete die Theile desselben umher. Indem der Vater diese zusammenlas entkamen sie. Nach einer wundervollen Rückfahrt kamen endlich die Argonauten in Thessalien wieder an. Medea machte den alten Aeson wieder jung. Sie versprach ein Gleiches mit dem Pelias zu thun und beredete so die Töchter desselben ihren Vater zu zerstücken. Acastus gab zu Ehren seines Vaters prächtige Leichenspiele, an denen die ersten Helden Griechenlandes Theil nahmen. Medeen aber und ihren Gemahl vertrieb er. Beyde flüchteten nach Corinth. Hier ließ sich Jason mit der Tochter des Königs Glaucus in ein Liebesverständniß ein. Medea erfuhr, er sey sie zu heyrathen entschlossen. Gleich als ob sie es billige, schickte sie der neuen Braut ein Gewand. Als diese es anlegte, fieng sie an zu brennen. Ihr Vater, der ihr helfen wollte, und ihr ganzes Haus verbrannten. Medea aber, nachdem sie die mit Jason erzeugten Kinder ermordet hatte, schwang sich auf einen von Drachen gezogenen Wagen und entfloh auf ihm nach Athen, und als sie hier Theseus wieder vertrieb, nach Colchis zurück.

Das Geschlecht des Endymions breitete sich in Elis und von da nach Aetolien aus. Endymion ward seiner Frömmigkeit wegen von

den Göttern sehr geliebt, und erhielt die Freyheit eine Bitte zu thun. Er bat um einen ewigen Schlaf. Auf dem Berge Latmus in Cilicien pflegte ihn Luna im Schlafe zu besuchen. Sein Sohn Aetolus gieng nach Aetolien, nannte dieses Land nach sich und ward der Vater des Calydon und Pleuron. Von Pleurons Nachkommen war Evenus der Vater der Marpessa, die der berühmte Messenier Idas entführte, und darüber mit dem Apollo einen berühmten Kampf hielt. Des Evenus Bruder war Thestius, der Vater der berühmten Frauen Leda und Althäa. Althäa vermählete sich an einen andern Enkel Pleurons, den Oeneus. Oeneus erhielt vom Bacchus das Geschenk des Weinstocks. Seine Tochter war die berühmte Gemahlin des Herkules Dejanira. Sein Sohn Meleager machte sich durch unsterbliche Thaten berühmt. Unter andern, als die Gegend von Calydon von einem wilden Schweine sehr belästiget wurde, bot er alle Helden Griechenlands zu der bekannten calydonischen Jagd auf. Auch die berühmte arkadische Atalanta fand sich ein. Dieser seiner Geliebten erkannte Meleager den Preis, die Haut des Schweines zu. Seiner Mutter Brüder nahmen ihr dieselbe wieder ab, und wurden von ihm darüber erschlagen. Jetzt

warf

warf Althäa den Brand ins Feuer, der bey des Meleagers Geburt geglommen hatte; an dessen Verzehrung aber sein Leben hieng. Meleager vergieng und starb. Oeneus hatte noch einen Sohn, den Tydeus, der eines begangenen Mordes wegen nach Argos zu dem Adrast flüchtete. Er blieb bey dem Zuge vor Theben. Sein Sohn war der große Diomedes, der nackende Held mit dem Helme auf dem Kopfe, und dem Palladium, das er aus Troja entführte, in der Hand. Er that vor Troja die wichtigsten Thaten. Minerva unterstützte ihn. Sogar Mars ward von ihm verwundet. Er kundschaftete zur Nachtzeit mit dem Ulysses das Lager der Trojaner aus, und brachte den Thracier Rhesus um. Aeneas entkam kaum seinen Streichen; Venus ward von ihm verwundet, und mußte ihren Sohn fallen lassen. Nur Apoll sicherte noch den Aeneas. Bey seiner Zurückkunft aber nach Hause fand Diomedes nicht gleiches Glück. Seine Ehegattin war ihm untreu worden, und vertrieb ihn. Er flüchtete nach Italien, wo er vergöttert ward.

Nächst dem Diomedes und Achilles war Ulysses einer der ersten Helden vor Troja. Er war aus dem Felsennesse Ithaca gebürtig und stammte vom Cephalus ab. Seine Verschlagenheit half den Griechen vor Troja und

ihm

ihm selbst bey einer Menge wunderbarer Reisen. Er raubte mit dem Diomedes das Palladium. Auf seiner Heimreise irrte er zehn Jahr herum. Polyphem schloß ihn bereits in seiner Höhle ein, um ihn zu verzehren. Doch Ulysses blendete das große runde Auge dieses sicilianischen Riesen und entkam. Vorher hatte Polyphem die Galatea zu seiner Geliebten erkohren. Sie floh ihn und Polyphem zerschmetterte ihren Geliebten den Acis mit einem Felsen. Circe die Zauberin und Calypso wurden unterwegens die Geliebten des Ulysses. Nackend kam er endlich nach Phäacien zu der Hofhaltung des reichen Königs *Alcinous*. Dieser brachte ihn in sein Vaterland. Penelope des Ulysses Gemahlin und sein Sohn Telemach hatten während seiner Abwesenheit mit sehr ungestümen Freyern zu thun, die sich Penelopen aufdrängten. Ulysses erschien als Bettler, lernte ihre Frechheiten kennen und tödtete sie endlich insgesammt.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Nitsch, Paul Friedrich Achat,

Einleitung in das Studium der alten Kunstwerke für Künstler und Kunstliebaber

Leipzig 1792

Arch. 103
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10257237-2
VD18 10622349